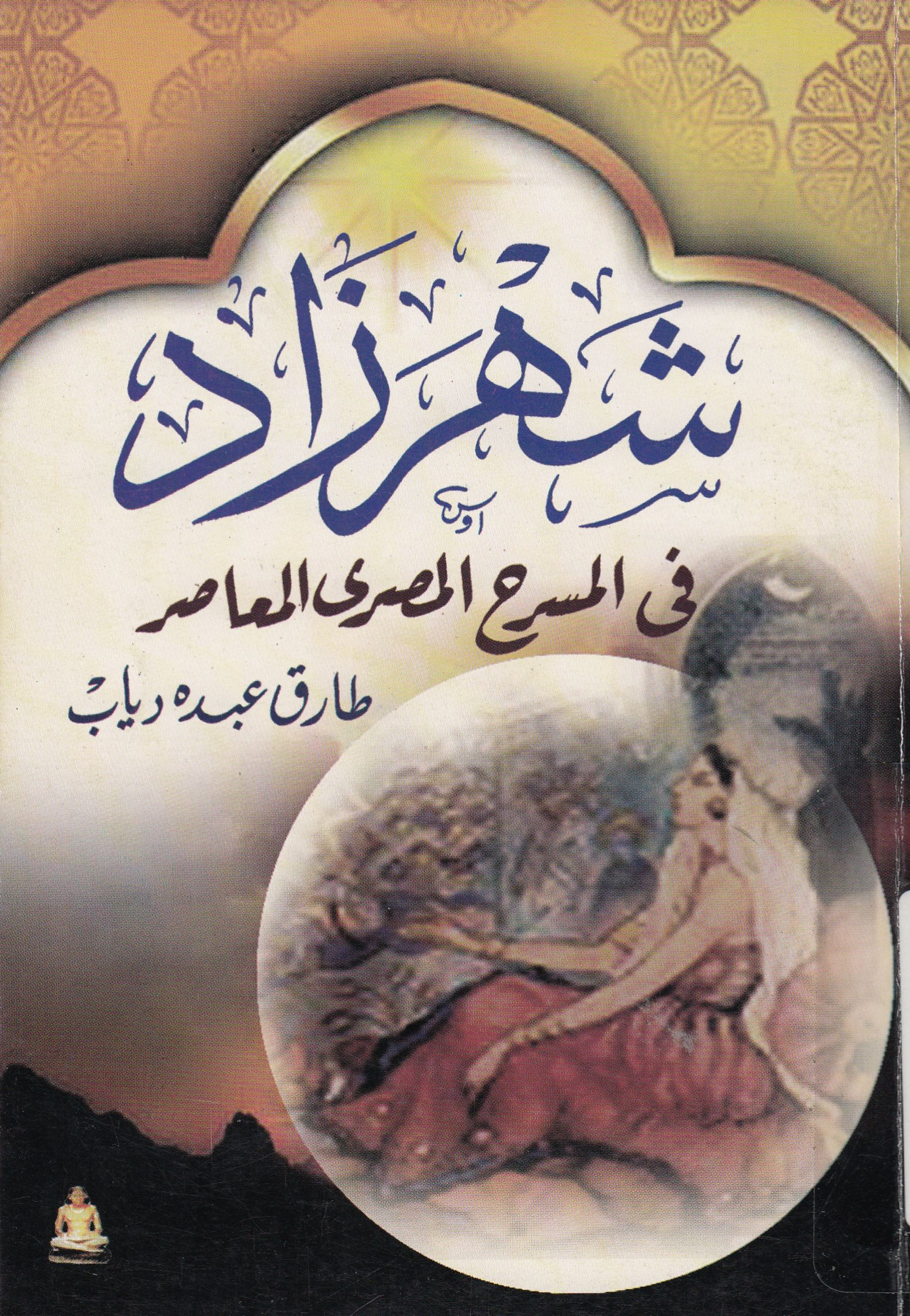


شهرزاد
فى المسرح المصري المعاصر
طارق عبده دياب

شهرزاد

في المسرح المصري المعاصر

دياب ، طارق عبده
شهر زاد فى المسرح المصرى المعاصر / طارق عبده دياب . ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩.
٢٢٨ ص ؛ ٢٠ سم .
تدمك ٦ ٠٧١ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ المسرحيات العربية ـ مصر .
(أ) العنوان .
رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٩٢٧ / ٢٠٠٩
I. S. B. N 978 - 977 - 421 - 071 - 6
ديوى ٨١٢,٩٦٢



فى المسرح المصرى المعاصر

طارق عبده دياب



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٠

الإخراج الفنى :
عمر حماد

اهـــداء

إلى زوجتى ووالدى وأولادى

إلى زوجتى التى سهرت الليالى تحكى لى حكايات شهرزاد .. فعشت مع الخيال .. ونمت فى هدوء أحلم بالأسطوره .. ففكرت فى هذا الكتاب.

وأولادى (مصطفى ومنه الله) الذين كانا يلعبان بخيالهم فأزداد إصرارا على إمتاع القارئ

ووالدى عبده دياب رحمه الله الذى أدين له الفضل فى القراءه بمكتبته الضخمه لإمتاع عقلى بالمعرفه.

إليهم جميعا أهدى هذا الكتاب

طارق عبده دياب

تقديم

شهرزاد... كما رسمتها ألف ليلة... وكما تسللت إلى عقول وخيال كل من عرفها ووقع فى سحرها.. أشبه ما تكون بكأس مسحورة.. يصيب من يلمسها.. أو يذوق رحيقها مس من نوع خاص.. يمسك بخياله وعروقه ومسامه ولا يتركها أ بدا.

وكتاب طارق عبده دياب (شهرزاد فى المسرح المصرى المعاصر) دليل جديد على هذا المس السحرى الذى أصاب الكاتب.. فراح يتعقب (شهرزاد) وآثارها فى الأدب.. وتأثيرها فى النفوس.. يمسك بالوجوه المختلفة التى رسمها أدباء كبار.. وخلقوا منها شهرزادهم الخاصة بهم، وجوه كثيرة ولكن العين الواسعة السوداء هى واحده، والسحر الأسطورى الذى يحيط بالشخصية لا يتغير، والعطر الفاغم الذى ينبعث من الأنثى الخالدة هو نفسه..

طارق دياب الذى حاول أن يمسك بأصل الأسطورة قبل أن يصل إلى تداعياتها، حاول أن يدخل المنطق فى تفسير الخيال.. وهذا أمر شاق غرق الكاتب بين أمواجه قبل أن يصل إلى التعابير الأدبية والشعرية التى توصل إليها كتاب كبار أوقعتهم شهرزاد فى حبائلها..

توفيق الحكيم الذى كانت شهرزاد الباب السحرى الذى أدخله للمسرح. وشهرزاد عزيز أباظة الذى تنكر لها وأطلق على افتنانه بها أسم (شهريار) ولكن شهرزاد أباظة غلبته كما غلبت شهريار قبله.. واحتلت متن المسرحية وخيالها كله.

وعلى أحمد باكثير الذى حاول أن يمسك بسر شهرزاد.. ولكن السر أطبق عليه وقاده إلى متاهة لا تنتهى.

وأخيرا نعمان عاشور الذى أفرد لشهرزاد حيزا سحريا فى مسرحيته لعبة الزمن.

وآخرين كثر.. لم يتطرق إليهم الكاتب المجتهد.. وتركنا بين جدران أدبيه أربعه.. نبحث نحن أيضا عن الوهم المسحور.. نبحث معه عن شهرزاد..

د. رفيق الصبان

• الباب الأول

الأسطورة

- تفسير الأسطورة
- خصائص البطل الأسطورى
- الأصل الأسطورى لشهرزاد
- علاقة الكاتب بالأسطورة

الفصل الأول
تفسير الأسطورة

الأساطير ليست حواديت أو حكايات تروى لمجرد التسلية وقتل الوقت، وهى ليست أيضا خرافه فحسب يتسلى بها الأطفال، بل لها من الأهداف والأغراض الشئ الكثير، فقد قامت عليها أركان الأدب العالمى، وتفرعت منها ألوان متباينة فى الآداب والفنون لكثير من الشعوب فهى ليست أوهاما أو متعه للفرار من حقائق الحياة القاسية، وهى تحتوى على مادة قصصيه خصبه لها تأثيرها فى النفوس والعقول والقلوب.. وقد ارتبطت الأسطورة بالإنسان البدائى والمعتقدات الدينية، وكان للدارسين والباحثين الآراء المختلفة حولها، فالبعض فسرها على أساس من علم النفس، والبعض الآخر راح يبحث فى الجذور التاريخية، وهناك من أدخل الرمز والعقل والفلسفة فى بعض نواحيها، وكان للعلماء نظره أرجعها البعض للعقل والبعض فسرها على أساس رمزى وفلسفى،

وكل هـذا لا يـنـفى أن للأسـطـورة دورا ووظـيـفـة هـامه فى الآداب والفنون وبداية هذه السطور سنتعرض أولا للإنسان البدائى وكيف كانت الأسطورة على يديه؟

الإنسان البدائى

ترتبط كلمة الأسطورة دائما ببداية الإنسانية أو بداية البشر حيث مارسوا السحر وأدوا طقوسهم الدينية التى كانت فيما يقال سعيا فكريا لتفسير ظواهر الطبيعة، فالإنسان البدائى أعتقد أنه إذا قام بطقوس معينه تزل المطر أو انتصر على المطر، فالأسطورة ترجع لعصور البشرية الأولى عندما وجد الإنسان نفسه محاطا بمظاهر الطبيعة التى يغلب عليها الغموض، فأصبح يستخدم الأساطير لكى يفسر بها مشاكله التى تواجهه.

فالحياة فى نظر الإنسان البدائى شئ سهل، ولهذا لا يجد عناء فى تصور إلهه فى صورة حيوان أو طير أو نبات.

وهو لا ينظر إلى نفسه على أنه مستقل عن قبيلته، كما لا ينظر إلى قبيلته على أنها مستقلة عن الطبيعة، وكما تتمثل وحدة الإنسان البدائى مع عالمه فى الطقوس السحرية التى يقوم بها فى مواسم أو مناسبات تتمثل وحدته مع جماعته فى أضيق حدود الملكية عنده.

وقد شكلت كل أمه أساطيرها وفق ظروفها الطبيعية .

والأسطورة عند الإنسان البدائى[1]:

«فن وفلسفه وعلم ودين، أنها جماع حكمته ودستور حياته مصوغين فى قالب قصصى عن الخلق والحياة والموت والبعث».

وهى[2]:

«الفتحة السحرية التى تنصب منها طاقات الكون التى لا تنفذ لمظاهر الحضارة الإنسانية، فالأديان والفلسفات والفنون والأشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائى والتاريخى، والاكتشافات الكبرى فى العلم والصناعة، وحتى الأحلام التى تتناثر فى النوم كلها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة».

وتعنى عند المجتمعات البدائية[3]:

«قصة حقيقية مقدسه مثاليه لها دلالتها».

ويربط البعض بين الإنسان البدائى والإنسان الحديث فى هذا الرأى[4]:

«فى حين أن إنسان العصر الحديث يعتبر نفسه نتاجا لمجرى التاريخ العالمى، ولا يشعر أنه مجبر على معرفة هذا التاريخ معرفة تامة، نجد أن الإنسان فى المجتمعات البدائية مجبر على أن يتذكر تاريخ قبيلته الأسطورى، بل مجبر على إحياء جزء كبير منه بطريقة دوريه».

وهنا يكمن أهم فرق بين إنسان العصر الحديث والإنسان فى المجتمعات البدائية.

ويرى البعض أنها[٥]:

«الجزء القولى للطقوس البدائية».

ومن هنا نرى أن الأسطورة[٦]:

«ليست حكاية خيالية لتزجيه الفراغ بل قوة ناشطة وثمرة جهد شاق وطويل، وليست تفسيرا عقليا خالصا أو صورة فنيه، ولكنها ميثاق عملى للعقيدة البدائية بما تنظمه من حكمه خلقية».

الأسطورة والمتعقدات الدينية

ترتبط الأسطورة ارتباطا وثيقا بالعقيدة الدينية[٧]:

«فهى جزء من العلوم الدينية».

وهى[٨] «دراسة للصور البدائية الأولى للدين».

وقال البعض[٩] «الأساطير استمدت أصولها من الكتاب المقدس أو القصص المتعلقة به «وهناك من يرى أن الأسطورة[١٠]:

«نوع من أنواع التعاليم الدينية نشأت نتيجة وحى دينى أصيل ثم نقلت للأجيال التالية فى صور رمزية بواسطة جماعة من رجال الدين ,كما يعتقد أيضا أن هذه الحكمة الخافية انتقلت من الشرق لبلاد اليونان .. وأصبحت نواة لجميع الأساطير التى كانت تضمنت حكمة الأجيال السحيقة فى صور مجازيه».

وهناك من يقول[١١]:

«ليست مجرد قصه خرافية بل لها أساس فى الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية.. إنها حقيقة طقوسية».

إذن فالأساطير[١٢]:

«ترتبط ارتباطا وثيقا بالمناسك الدينية.. وهى روايات خرافية لتفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان والعقائد».

وهى[١٣]:

«الأحاديث التى لا نظام لها، والأباطيل والأحاديث العجيبة، والأسطورة الحديث الذى لا أصل له»

واستعمل القرآن الكريم لفظة الأساطير بالذات فيما لا أصل له من أحاديث فقال سبحانه وتعالى - فى سورة الأنعام أية رقم ٢٦:

«ومنهم من يستمع إليك وجعلنا على قلوبهم أكنه أن يفقهوه وفى أذانهم وقرا وإن يروا كل آية لا يؤمنوا بها حتى إذا جاءوك يجادلونك يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين».

صدق الله العظيم

والمعنى أن هذه الأساطير أى ما سطروا من أعاجيب الأحاديث وكذبها . فالأسطورة تترجم[١٤]:

«قواعد السلوك عند جماعه اجتماعية أو دينيه بعينها».

وأستخدم عرب الجاهلية لفظة الأساطير[١٥]:

«بمعنى الأباطيل وهم يقصدون بها القصص التى لا يوثق فى صحتها».

لقد ارتبطت الأسطورة[١٦] «بما لا يصدق أو بما هو محض خيال».

تعريفات أخرى للأسطورة

الدارسون والباحثون اهتموا كثيرا بالأسطورة وبما قدمته خلال الآداب والفنون المختلفة، لذلك كانت هناك تعريفات كثيرة لمفهومها بعضها يبدو غريبا وبعضها يبدو منطقيا ومنها:

«تقوم على تحريف الواقع أو تخلو من المنطق»[١٧].

«ثمرة جهود الإنسان فى الغوص لمظاهر الكون من حوله وارتياد ظواهره لبواطنه والكشف عن أسراره الغامضة»[١٨].

«هى ذلك القالب الرمزى الذى تصب داخله أفكار الإنسان منذ ما قبل الفلسفة وما قبل العلم كذلك»[١٩].

«رواية خرافية مسرحها الكون ولها من عناصر التعبير الطليق الفسيح الأبعاد ما يعوض علينا انحصارنا فى عالمنا الضيق»[٢٠].

«ليست إلا تراثا بشريا يحمل تفسيرا لمعنى أو شعورا بالذات عند شعب من الشعوب»[٢١].

«حكاية تعيش منذ القدم فى تقاليد قبيلة أو أمة يتوارثها خلف عن سلف»[٢٢].

«الأسطورة عندنا الآن قصة خيالية صرف.. فحين نقول إن شيئا ما أسطورى، فنحن نعنى أنه لا وجود له، وقد بعدنا بذلك عن التفكير القديم والشعور القديم فالأسطورة كانت عند الرجل اليونانى أولا وبالذات شيئا يقال أو ينطق بالفم، ومضادها أو على الأصح مناسبها هو الشئ الذى يفعل»[٢٣].

والمثال على ذلك من إحدى الطقوس القليلة التى سجل فيها الفعل، والأسطورة معا هى (رقصة الدب الأشهب) عند هنود أمريكا حيث يقلد الممثل حركات الدب فى كهفه وقد أستيقظ من نومته الشتوية.

«الأسطورة ليست سوى روايات مجازية»[٢٤].

وفى أحدث معاجم اللغة الفرنسية وأشملها (le Robert) نجد تعريفا يلم بكافة جوانب الكلمة ومعانيها ويقول أن الأسطورة[٢٥]:

«قصة خرافية عادة ما تكون من أصل شعبى تصور كائنات تجسد فى شكل رمزى قوى الطبيعة أو بعضا من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم».

«يمكن أن نقول إن الأسطورة قصه أو حكاية رمزيه بسيطة ومؤثره تلخص عددا لا ينتهى من المواقف المتشابهة قليلا أو كثيرا»[٢٦].

«هى قصة خارقة لا تصدر عن الواقع وإنما تصدر عن الخيال»[٢٧].

«تعنى كلمة الأسطورة اليوم بالنسبة لعدد كبير من الناس الفكرة المبهمة أو الكذب أو الخطأ»[٢٨].

«وهى عند الدارس المحقق: " ليست محفوظات شعرية عاطلة وليست سلسله من الأخيلة التى لا طائل تحتها ولا تهدف لشئ وإنما هى فى أصلها وجوهرها ثمرة جهد متواصل وهى إلى جانب هذا قوة ثقافية على درجه كبيره من الأهمية»[٢٩].

«والأسطورة ليست مرادفه للخيال أو الكذب، كما أنها ليست مقابله للواقع، فهى بالنسبة لمعتنقها واقع وحقيقة لا يتطرق إليها شك، وهى أيضا اعتقاد جماعى تكونه تجربه الإنسان مع الطبيعة والكون»[٣٠].

«وهى العنصر الوحشى واللاعقلى ناشئ عن فتره من الجنون كان لابد أن يمر بها العقل البشرى»[٣١].

علم النفس للأسطورة

ويرى علماء النفس[٣٢]:

«أن الأسطورة ذخيرة بدائيه تكشف وتثير العقل الباطن الجماعى للإنسان».

ومنهج التحليل النفسى يرى[٣٣]: «أن الأسطورة رمز للرغبات الغريزية والانفعالات النفسية التى يشعر بها الفرد ولا يعترف بها».

وفرويد يذهب الى أنها ترمز لرغبة الابن فى امتلاك الأم والتخلص من الأب «وتعبر عن ميول وقوى نفسيه دائما غير معترف بها»[٣٤].

وهو أول من توصل لهذا التفسير لوجود أوجه الشبه العديدة بين أساطير معروفه ورموز تظهر فى الأحلام لتمثل دوافع غريزية قوية لذا أطلق على هذه الدوافع أسماء شخصيات أسطورية إغريقية.

وهى فى نظر البعض «رمز للصراع بين النظام الأموى والنظام الأبوى»[٣٥].

بينما يرى كارل يونج:[٢٦] قصه ترمز للصراع الأخلاقى بين التراخى والواجب، وأن الأساطير ترمز للرغبات والانفعالات التى يشعر بها كل فرد من أفراد البشر، فالفتاه تتمنى أن تكون على درجه من الجمال وأن تتزوج ثرى، ويسمى يونج تلك الأساطير أو الرموز النماذج الأصلية للاشعور الجماعى وبسبب هذه الشمولية فالأساطير كما يعتقد يونج لا يمكن بأى حال من الأحوال نسبتها لمؤلف معين، وإنما تصور أعمق أفكارا لجنس ا لبشرى وأحاسيسه لذلك فإنها حسب المقاييس البشرية خالدة».

إن الصور التى تظهر فى اللاشعور وفى الأحلام وفى رغبات النهار المقبل، وهى مدار الحلم غالبا لاشك تقابل الأساطير وأكثر من هذا أن الميل لأشياء معينه مرجعه الحكايات الخرافية بينما يرى العلماء أن الأساطير هى «روايات خرافية مهموشة»[٢٧].

والبعض الآخر يرى أنها «إنجازات روحيه عظيمه وأن كتابها موهوبون أصحاب فكر عميق»[٢٨].

الأسطورة بين الرمزية والعقل والفلسفة واللغة

فسر البعض الأسطورة تفسيرا رمزيا والبعض الآخر تفسيرا فلسفيا خاضعا للعقل والمنطق وكانت هناك بعض الآراء حول هذا الموضوع:

«الأسطورة عمل رمزى خيالى، وهى نتاج المخيلة الإنسانية تنبثق من موقف محدد لتؤسس شيئا ما، فهى الشكل الرمزى الذى تعبر به الثقافة عما هو بالنسبة لها حقائق وجودية كونيه فجوهرها تلك اللغة السرية أى ذلك القصور الخاص للوجود»(٣٩).

«وهى شى سردى فى مقابل الحوار الديكالتيكى، كما أنها أيضا الحدس وغير العقلى فى مقابل ما هو فلسفه منهجيه، والأسطورة هى امتداد فسيح يتيح للمتأمل إدراك رمزى للحقائق وتهيئه لحلول الانسجام فيما بينها»(٤٠).

أما أصحاب المنهج الرمزى فيرون أن الأسطورة هى «قصه تعبر عن فلسفه كاملة وجدت فى عصور متناهية فى القدم، لذا من

الواجب دراسة تلك العصور المتناهية فى القدم ومحاوله فك رموز القصة فى ضوء هذه الدراسة»[٤١].

ويرى أصحاب المنهج العقلى أنها «قضيه فرد من أفراد البشر قام بأعمال مجيدة فاستحق أن يتحول لآله»[٤٢].

وأصحاب المنهج الطبيعى يقولون: «إن الأسطورة هى قصه تتناول إحدى الظواهر الطبيعية ثم تحولت هذه الظاهرة الطبيعية بعد ذلك لشخصيه مقدسه ثم الى إلهه أو ربه»[٤٣].

وفسر المنهج المجازى الأسطورة بأنها: " قصه مجازيه الهدف منها إخفاء معنى ملئ بالثقافة إخفاء الحكماء القدامى فى هذه الصور حتى يمنعوا تسرب حقائق عظيمه إلى يدى أفراد جاهلين أو عارفين فيسيئون استخدامها، أو لكى نجد بهذه القصص الأفراد الذين قد لا ينصتون لمناقشة جافة ومنهجية»[٤٤].

ويعتبر النحاة الأسطورة: «مرض فى اللغة وأنها محاولة عقيمة للتعبير عما لم يستطع الإنسان التعبير عنه»[٤٥].

فالبعض يرى أن: «اللغة شرط ضرورى للتفكير وليست وسيله جبرية للتعبير عنه وبذلك رأى أن الكلمات تحتوى على مفتاح أى رموز للأفكار وأن كانت اللغة تتحدد بالأفكار فان الأفكار أيضا تتحدد باللغة، فالأسطورة فى رأيه يجب أن تفهم من خلال اللغة قبل كل شئ»[٤٦].

خصائص البطل الأسطورى

حددت الأعمال الفنية التى استمدت مادتها من الأسطورة ملامح البطل الأسطورى ومن هذه الملامح:

قد تستخدم كلمة الأسطورة كنايه عن شخصيه حقيقية أو خيالية تتخذ شكل البطل الأسطورى نتيجة للطابع الرمزى الذى قد يعطى لها، وقد تعنى شيئا أو شخصا لا وجود له، وإذا استخدمت للمبالغة دلت على شئ فريد لدرجة يبدو معها وكأنه ناتج عن الخيال المحض، والأساطير تفسر الآلهة والبشر والكون والعادات ونظم المجتمع، وكثيرا منها فى الواقع محاولات للتوفيق بين قصص الآلهة والأبطال والأفكار الدينية التى لها عند الناس قداسه خاصة.

والأسطورة هى «قصة الأعمال التى يقوم به أحد الآلهة فى العقائد القديمة أو إحدى الخوارق الطبيعية من الأبطال تبدو فيها محاولات الإنسان لتفسير علاقته بالكون وبالعلم أو تفسير بعض العادات والنظم الاجتماعية أو الخصائص المميزة للبيئة التى يعيش فيها خالق الأساطير نفسه»[٤٧].

ومن هذا التعريف يتضح أن هناك من يربط الأسطورة بالعقائد للإنسان البدائى، ولم تقتصر الأساطير على المحاولات التى يفسر بها الإنسان حقيقة الخلق وتجسيد القوى الخارقة التى يجب أن تسيطر على الكون من حوله مع صورة آلهه يعملون على استرضائها والتقرب منها ويقيمون لها مجتمعا إلهيا يتخيله من المجتمعات البشرية، بل ونجد ها دارت حول الأبطال وأنصاف الآلهة، وهم أشخاص خارقون يُستمدون قوتهم من السماء، مثل أخيل عند اليونان وهرقل عند الرومان .

ولكن الإنسان لم يلتق بمثل هؤلاء الأبطال، فبدأ يتخيل كائنات أخرى تستطيع تحقيق ما يعجز عنه، ولذلك صورت أساطير الإنسان عالما جديدا لا يراه هو عالم الجان الذى يشترك أفراده فى صراع الإنسان بين الخير والشر، ولم يكتف الإنسان بذلك، بل بحث عن وسائل جديدة يحقق بها أهدافه، فأتجه للسحر مثل قدماء المصريين، ودارت حول السحر والسحرة أساطير لا حصر لها، وتدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة الأحداث الخارقة، وتختلف عن الملاحم التى تسجل أفعالا أنسانيه وعن الحكايات الخرافية التى ابتكرت لأغراض التعليم والتسلية .

ومن خصائص البطل الأسطورى أيضا أنه:

١ ـ لا يشعر بحدود فاصلة بينه وبين العلم والزمن لأنه مظهر من مظاهر الطبيعة، وربما كان البطل إلها أو على الأقل تتحدد إرادته مع أرادة الإله.

٢ ـ موضوعى بمعنى ما قبل الذاتية.

٣ ـ البطل غالبا ما يمر بتجربة العبور، وثمة أساطير رائعة للعبور، والغريب أن بعض المجتمعات المتخلفة لا تزال تمارس طقوس العبور فى إطار يرسم الخطوات التى ينبغى أن تتبع لخروج الصبى من طور الطفولة لطور الشباب. بل ربما شمل العبور أيضا تجربة تنصيب الشاب ملكا، وربما تكون ظروف مولد هذا الصبى غير عادية وربما يكون ابن إله أو ملك مغلوب على أمره، ولكنه ينقل خفية لبلاده، وفى نهاية الأمر، ولكن بعد أن يتعرض لسخط الآلهة، وهذه الأحوال نرى بعضها أو أغلبها فى أوديب كما نرى معظمها فى سيف بن ذى يزن.

٤ ـ الإله الصارم القاسى ينزل على إرادة غيره فيبدو لطيفا وينقذ البطل أو يسمح له بالخروج .

الأسطورة منبع للثقافة والعلم والمعرفه

الأسطورة «ليست حدثا عابرا فى تاريخ البشرية، بل هى حدث ممتد بجذوره فى ضمير الإنسانية يتحدى الزمن وسيرورته، ويصمد أمام العديد من الضربات التى قد توجه اليه» (٤٨). فهى تبدو موغلة فى القدم مكتسبه هالة تراثية من التوقير والقداسة، ويوما بعد يوم تتحول الأسطورة لكيان صلب لا حيلة لنا أمامه، نسلم بها أو نرى العديد من الأمور من خلالها وبذلك تتلون نظرتنا بتأثيرها.

ومن هنا تبدأ خطورتها، فهى لم تعد ذلك الشكل القصصى الأول الذى يستهوينا، بل أصبحت صوره من صور الوعى الإنسانى أو مستوى من مستويات إدراك الواقع والتعامل معه، ومتى استحالت الأسطورة إلى هذه الصورة بدت باعتبارها ذلك الكيان الذى يعوق حركتنا ويشل اندفاعنا ويتعارض مع حريتنا .

فكل أسطوره: «تروى تاريخا»(٤٩).

وهى «أصداء لحقائق تاريخية موغلة فى القدم أو رموز خفية للمعانى وتشير لحقائق فلسفيه عميقة وثابتة، أو اعتبارها انعكاسات للظواهر الطبيعية التى تقع بصفة دائمة، أما على الصعيد الخارجى أو الصعيد الباطنى والنفسى»[٥٠].

وترى أقدم مدارس تفسير الأساطير وهى المدرسة التاريخية أن: «الأساطير تروى بعض الأحداث العامة فى حياة الشعب الذى أبدعها بعد إدخال التعديلات عليها وصياغتها فى قالب قصصى مشوق»[٥١].

والبعض يعتبر الأسطورة «قصه مقدسه وحقيقية لأنها ترجع دائما لبعض الحقائق وبما أنها تتحدث عن ميلاد الكائنات الخارقة»[٥٢].

ولكن البعض يرى أن الأسطورة لا شأن لها بالتاريخ مثل الرأى الذى يقول: «لا شأن للأسطورة بالتأملات أو التفسيرات، كما لا شأن لها بالحقائق التاريخية فهى على التحديد لا تعدم أن تكون هذا المثل البسيط عندما نودع صديقا نصافحه باليد ونقول (مع السلامه) فالمصافحة ضرب من الطقوس والعبارة (مع السلامة) شكل مختصر من القول (مع سلامه الله) فبدعائنا أن يكون الله مع صديقنا نقوى ونؤصل الرابطة التى تنشئها المصافحة والتى تجعلنا نلتقى ثانية» [٥٣] والأسطورة «اليوم لا تخرج عن أن تكون قصة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التى لم تقع فى التاريخ ولا يقبلها العقل حتى عندما نريد أن ننفى وجود شئ نقول أنه

أسـطـورى» [٥٤] وكـانـت هـنـاك بـعـض الآراء الـتـى تحـدد وظـيـفـة الأسطورة وقيمتها منها:

الأسطورة التى تمتد لعدة أجيال وتحتوى على مادة قصصيه تبلغ من الوفرة ما تبلغه لأنها خصبه يبدو أنها تقول الكثير، وان كانت تقول الكثير فى سريه وخفاء.

والأسطورة «ليست تراثا بشريا يحمل تفسيرا خاصا لمعنى أو شعور بالذات عند شعب من الشعوب، فالأساطير تحمل بلاشك دلالات إنسانية لم تفقد قيمتها خلال التطور الحضارى، لذلك ظلت منبع لكل كتاب المسرح فى العصور التالية حتى العصر الحديث»[٥٥] .

والأسطورة «تستخدم للتعبير عن فكرة ما أو عرض لنظرية ما عن طريق السرد وتصوير حال البشرية فى مضى خيالى»[٥٦].

وهى «تلعب دورا حاسما فى سلوكهم أو فى تقديرهم للأمور»[٥٧].

والأسطورة «تعد أصل التفكير والتعبير عن الإنسان فهى أعرق مناهج المعرفة والفن»[٥٨]. الأساطير العظيمة ليست أوهاما بل» هى منطوق النفس الإنسانية كلها وهى من ثم لا يحيط بها التأمل، ولا تأتى على كل ما فيها، وهى ليست متعة أو معاذا للهرب حتى يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية، ولكنها هى تلك الحقائق القاسية نفسها معروضة ممثلة، وهى الإدراك الرمزى لتلك الحقائق ومحاوله خلق الانسجام فيما بينها وتقبله بالرضى، ومن

خلال تلك الأساطير نستجمع أرادتنا وتتوحد قوانا وينظبط نمونا، ومن خلالها يتزن كياننا المضطرب، ويلتئم وجودنا المشعب، وبهذه الأساطير يطمئن التناقض وينسجم النشاز فى الأشياء»[٥٩].

هوامش الفصل الأول

١ـ ص ٦٥ د. شكرى محمد عياد ـ البطل فى الأدب والأساطير ـ دار المعرفة ـ فبراير ١٩٥٩.

٢ ـ ص ٨٢، ٨٣ نفس المرجع السابق .

٣ ـ ص ١١١ د . سامية أسعد ـ مقاله بعنوان: الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر ـ عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث ـ أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٥.

٤ ـ ص ١١١ ـ نفس المرجع السابق .

٥ ـ ص ٨٥ د . شكرى محمد عياد ـ البطل فى الأدب والأساطير ـ دار المعرفة ـ فبراير ١٩٥٩.

٦ ـ ص ٢٤ ـ د. عبد الحميد يونس ـ كتابك ـ التراث الشعبى ـ العدد ١٩ ـ دار المعارف .

٧ ـ ص ٤ سليمان مظهر ـ أساطير من الشرق والغرب– العدد ٥٠ ـ كتاب الشعب ـ مطابع الشعب ـ ١٩٥٩.

٨ ـ ص٣ نفس المرجع السابق .

٩ ـ د. محمد عبد المعطى شعراوى ـ أساطير إغريقية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ الجزء الأول ١٩٨٢.

١٠ ـ ص ٤٦ نفس المرجع السابق.

١١ ـ ص٤١ د. شاكر عبد الحميد ـ مقال بعنوان: الملامح الأسطورية ـ مجلة القاهرة العدد ٨٣ ـ مايو ١٩٨٨.

١٢ ـ ص ٢٩ ـ عبد الحميد زايد ـ مقاله بعنوان الرمز والأسطورة الفرعونية ـ عالم الفكر المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث ـ أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٥ ـ وزارة الأعلام ـ الكويت .

١٣ ـ ص ٣٠ ـ د . أحمد كمال زكى ـ الأساطير ـ المكتبة الثقافية ـ أول مارس ١٩٦٧.

١٤ ـ ص ١٠٩ د. سامية أسعد ـ مقاله بعنوان الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر ـ عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث ـ أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٥ ـ وزارة الأعلام ـ الكويت .

١٥ ـ ص ٩ ـ د . أحمد شمس الدين الحجاجى الأسطورة فى المسرح المصرى ـ دار المعارف ١٩٧٠.

١٦ ـ ص ٩ نفس المرجع السابق .

١٧ ـ ص ٥٥ محمد أحمد العـ ب ـ مقاله بعنوان: وظيفة الرمز والأسطورة وغيرهما فى الشعر الحديث ـ مجلة الفيصل العدد ٨٣ ـ السنة السابعة ـ فبراير ٨٤ ـ تصدر عن دار فيصل الثقافية .

١٨ ـ ص ٦٧ أحمد سويلم ـ مقاله بعنوان: الأساطير فى الشعر المعاصر ـ مجلة الفيصل ـ العدد ٨٩ ـ السنة الثامنة ـ أغسطس ٨٤ ـ تصدر عن دار فيصل الثقافية .

١٩ ـ ص ٦٧ ـ نفس المرجع السابق .

٢٠ ـ ص ٧ د. شكرى محمد عياد ـ البطل فى الأدب والأساطير ـ دار المعرفة ـ فبراير ١٩٥٩.

٢١ ـ محمد عصمت حمدى ـ الكاتب العربى والأسطورة ـ المجلس الأعلى لرعاية لفنون والآداب ـ مؤسسة دار الشعب ـ القاهرة ١٩٦٨.

٢٢ ـ ص ٥ ـ نفس المرجع السابق .

٢٣ ـ ص ٨٦ ـ د. شكرى محمد عياد ـ نفس المرجع السابق .

٢٤ ـ ص ٤٦ ـ د. محمد عبد المعطى شعراوى ـ نفس المرجع السابق .
٢٥ ـ ص ١٠٩ ـ د . سامية أسعد ـ مقاله بعنوان: الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر ـ عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث .
٢٦ ـ ص ١٠٩ ـ نفس المرجع السابق .
٢٧ ـ ص ٢٤ د. عبد الحميد يونس ـ كتابك ـ التراث الشعبى ـ العدد ٩١ ـ دار المعارف ١٩٧٩.
٢٨ ـ عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث ـ نفس المقالة السابقة .
٢٩ ـ ص ٢٠ ـ د. عبد الحميد يونس ـ كتابك ـ التراث الشعبى ـ العدد ٩١ ـ دار المعارف.
٣٠ ـ ص ٤١ ـ د. شاكر عبد الحميد ـ مقاله بعنوان الملامح الأسطورية ـ مجلة القاهرة ـ العدد ٨٣ ـ ١٥ مايو ١٩٨٨ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٣١ ـ ص ٨٥ د . شكرى محمد عياد ـ نفس المرجع السابق .
٣٢ ـ ص ٢٩ ـ عبد الحميد زايد ـ مقالة بعنوان: الرمز والأسطورة الإغريقية ـ عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث .
٣٣ ـ ص ٦٢ د. أحمد شمس الدين حجاجى ـ نفس المرجع السابق .
٣٤ ـ ص ٥٩ نفس المرجع السابق .
٣٥ ـ ص ٢٠ د. احمد أبو زيد ـ مقاله بعنوان: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى ـ عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث ـ أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٥.
٣٦ ـ ص ٦٢ د. أحمد شمس الدين الحجاجى ـ نفس المرجع السابق .
٣٧ ـ ص ٢٩ د. عبد الحميد زايد ـ نفس المقالة السابقه ـ عالم الفكر المجلد السادس عشر.
٣٨ ـ ص ٢٩ نفس المرجع السابق .
٣٩ ـ د. شاكر عبد الحميد ـ الملامح الأسطورية ـ ص ٤١ ـ مجلة القاهرة ـ العدد ٨٣.

٤٠ ـ ص ٥٥ ـ محمد أحمد العـ ب ـ مقاله بعنوان: وظيفة الرمز والأسطورة وغيرهما فى الشعر الحديث - مجلة ا لفيصل ـ العدد ٨٣ ـ ١٥ مايو ٨٨ ـ السنة السابعة فبراير ٨٤ .

٤١ ـ ص ٦٢ ـ د. أحمد شمس الدين الحجاجى ـ نفس المرجع السابق .

٤٢ ـ ص ٦٢ ـ نفس المرجع السابق .

٤٣ ـ ص ٦٢ ـ نفس المرجع السابق .

٤٤ ـ ص ٦١ ـ نفس المرجع السابق .

٤٥ ـ ص ٢٩ د . عبد الحميد زايد ـ نفس المقالة السابقة ـ عالم الفكر المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث .

٤٦ ـ ص ١١٢ د . محمد مجدى الجزيرى ـ مقال بعنوان: العقلانية وعالم الأسطورة ـ مجلة القاهرة العدد ٩٣ ـ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب -١٥ مارس ١٩٨٩.

٤٧ ـ ص ٣ سليمان مظهر ـ أساطير من الغرب ـ العدد ٥٠ ـ مطابع الشعب ـ ١٩٥٩.

٤٨ ـ ص ١١٢ د. محمد مجدى الجزيرى - مقال بعنوان: العقلانية وعالم الأسطورة ـ مجلة القاهرة ـ العدد ٩٣ ـ ١٥ مارس ١٩٨٩.

٤٩ ـ ص ٤١ ـ د شاكر عبد الحميد ـ نفس المقالة السابقة ـ مجلة القاهرة العدد ٨٣.

٥٠ ـ د . إبراهيم حمادة ـ مقال بعنوان: الأسطورة فى الدراما الغربية الحديثة ـ مجلة المسرح العدد ١٠ ـ السنة الأولى ـ أبريل ٨٢.

٥١ ـ ص ٢٠ د . أحمد أبو زيد ـ نفس المقالة السابقة ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث .

٥٢ ـ ص ١١٠ ـ د. سامية أسعد ـ نفس المقالة السابقة ـ عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث .

٥٣ ـ ص ٨٦ ـ د. شكرى محمد عياد ـ نفس المرجع السابق .

٥٤ ـ ص ٣٥ ـ د . أحمد كمال زكى - نفس المرجع السابق .

٥٥ ـ ص ٧٢ ـ د . إيفيت نجيب ـ مقال بعنوان: الأسطورة والخرافة بين الباليه الكلاسيكى والباليه المعاصر ـ مجلة القاهرة ـ العدد ٩١ ـ ١٥ يناير ١٩٨٩.

٥٦ ـ ص ١١٠ د . سامية أسعد ـ نفس المقالة السابقة ـ عالم الفكر ـ المجلد السادس .

٥٧ ـ ص ١١٠ ـ نفس المرجع السابق .

٥٨ ـ د . عبد الحميد يونس ـ كتابك ـ التراث الشعبى ـ العدد ٩١ ـ دار المعارف .

٥٩ ـ ص ٥٩ محمد أحمد العـ ب ـ نفس المقالة السابقة ـ مجلة الفيصل ـ العدد ٨٣ ـ السنة السابعة .

ـ فرجسون ـ فكرة المسرح ـ ترجمة: جلال العشرى ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٦٤.

ـ توماس بلفينش ـ علم الأساطير ـ ترجمة: رشدى السيسى ـ راجعه: محمد صقر خفاجة ـ النهضة العربية ـ ١٩٦٦.

ـ د. أمين العيوطى ـ مقاله بعنوان: الأسطورة فى المسرح ـ مجلة المسرح ـ العدد ١٥ ـ مارس ١٩٦٥ ـ مطابع مؤسسة الأهرام .

● الفصل الثانى
الأصل الاسطورى لشهرزاد

الأصل الأسطورى لشهرزاد يتلخص فى أن ملكا اكتشف أن امرأته تخونه.. فقرر أن يتزوج كل ليلة من عذراء ليقتلها فى الصباح، وبعد عدة زيجات من هذا النوع استطاعت شهرزاد أن تؤجل مصيرها ومصير بنات جنسها بأن تروى قصصا تشد انتباه الملك، وتستغرق هذه القصص حكايات ألف ليلة وليلة، وبداية القصة تحكى عن ملكين أخوين أكبرهما شهريار وأصغرهم شاه زمان وكان كل واحد منهما فى مملكته حاكما عادلا فى رعيته مدة عشرين سنة، إلى أن أشتاق الكبير إلى أخيه الصغير فأرسل وزيره يطلب منه أن يزوره، فتأهب للرحلة وخرج طالبا بلاد أخيه فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها فى قصره ودخل قصره فوجد زوجته راقدة فى فراشه معانقة عبدا أسود، فلما رأى هذا أسودت الدنيا فى وجهه ثم سل سيفه وضرب الاثنين فقتلهما فى الفراش، ثم واصل رحلته إلى أن وصل إلى مدينة أخيه، وهناك تذكر ما كان من

الأصل الأسطورى لشهرزاد يتلخص فى أن ملكا اكتشف أن امرأته تخونه.. فقرر أن يتزوج كل ليلة من عذراء ليقتلها فى الصباح، وبعد عدة زيجات من هذا النوع استطاعت شهرزاد أن تؤجل مصيرها ومصير بنات جنسها بأن تروى قصصا تشد انتباه الملك، وتستغرق هذه القصص حكايات ألف ليلة وليلة، وبداية القصة تحكى عن ملكين أخوين أكبرهما شهريار وأصغرهم شاه زمان وكان كل واحد منهما فى مملكته حاكما عادلا فى رعيته مدة عشرين سنة، إلى أن أشتاق الكبير إلى أخيه الصغير فأرسل وزيره يطلب منه أن يزوره، فتأهب للرحلة وخرج طالبا بلاد أخيه فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها فى قصره ودخل قصره فوجد زوجته راقدة فى فراشه معانقة عبدا أسود، فلما رأى هذا أسودت الدنيا فى وجهه ثم سل سيفه وضرب الاثنين فقتلهما فى الفراش، ثم واصل رحلته إلى أن وصل إلى مدينة أخيه، وهناك تذكر ما كان من أمر زوجته فحصل عنده غم زائد وأصفر لونه وضعف جسمه فلما رآه أخوه على هذه الحالة ظن فى نفسه أن ذلك بسبب مفارقته بلاده وملكه إلى أن قال له:

' يا أخى أنا فى بطنى جرح

ولم يخبره بما رأى من زوجته فعرض عليه أن يسافر معه إلى الصيد لعل صدره ينشرح، فأبى أخوه ذلك فسافر وحده، وكان فى قصر الملك شبابيك تطل على بستان أخيه فنظروا وإذا بباب القصر قد فتح وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبدا وامرأة أخيه

تمشى بينهم وهى فى غاية الحسن والجمال حتى وصلوا إلى فسقية وخلعوا ثيابهم وجلسوا مع بعضهم، وإذا بامرأة الملك قالت: ـ يا مسعود.

فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته ورآها الملك شاه زمان وهى تخون أخاه كما خانته، وكذلك فعل بقية العبيد بالجوارى، ولم يزالوا فى تقبيل وعناق ونحو ذلك حتى ولى النهار، فلما رأى الملك ذلك قال: والله إن بليتى أخف من هذه البلية.

وقد هان ما عنده من الهم والقهر وقال: هذا أعظم ما جرى لى.

ولم يزل فى أكل وشرب، وبعد هذا جاء أخوه من السفر فسلما على بعضهما ,ونظر الملك شهريار إلى أخيه شاه زمان وقد رد لونه وأحمر وجهه وصار يأكل بشهية بعد ما كان قليل الأكل فتعجب من ذلك وسأله عن السبب فامتنع محرجا أول الأمر، لكنه أفضى إليه فى النهاية بسبب اصفرار لونه أول الأمر ثم الح عليه أخوه أن يذكر سبب استرداد لونه، فأعاد عليه جميع ما رآه وأستمع شهريار لحيلة أخيه شاه زمان ورأى بنفسه ما سبق أن سمعه فطار عقله من رأسه.

وبعد أن اكتشف أن امرأته تخونه قرر أن يتزوج كل ليلة من عذراء ليقتلها فى الصباح، وبعد أن قتل الكثيرات التقى بشهرزاد التى استطاعت أن تؤجل مصيرها ومصير بنات جنسها، بأن تروى القصص التى شدت انتباه الملك، ثم تأتى نهاية الليالى حين يعفو الملك شهريار عن شهرزاد، نحن نكتشف فى تلك النهاية أن ما أنقذ

شهرزاد من الموت ليس روايتها لأقاصيصها فقط، ولكن إنجابها ثلاثة ذكور، ولما كانت الألف ليلة معناها ثلاث سنوات تقريبا فتكون شهرزاد قد أنجبت ولد كل سنة، وبذلك يكون المعنى المستخلص من القصة أن الحياة تتغلب على الموت، وأن الموت يمكن هزيمته والخلاص منه عن طريق القول، كما قالت الباحثة العراقية الدكتورة فريال غزولى فى دراستها التى تقدمت بها لنيل درجة الدكتوراه فى الأدب من جامعة كولومبيا بأمريكا:

«الخلاص عن طريق القول أمر شائع فى الأدب الشعبى وفى السير الشعبية، وكثيرا ما تلقى ألغازا إذا حلها البطل نجا من الموت، وهكذا فان ألف ليله وليله تعلن على لسان شهرزاد «أنا أروى أذن أنا موجودة»(1).

شهرزاد لم تبق بما روته من قصص على حياتها عند مليكها وزوجها شهريار فقط، ولكنها أبقت على نفسها فى التاريخ الأدبى أيضا، فحققت بذلك أكثر مما كانت ترجوه، فكان هدفها فى البداية المحافظة على حياتها فإذا بها تصل إلى شفاء الملك شهريار من عقدته، وتقدم العديد من الحكايات الأسطورية التى تضمنها كتاب ألف ليلة وليلة، وشهرزاد ـ كما جاءت فى الأسطورة ـ جذابة متعلمة ذات نشأة طيبة وابنة شخص يحتل مكانة مرموقة فى ذلك العصر، وهى قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك وأخبار الأمم، وتشغل شهرزاد فى الليالى مكانة البطل فى السيرة فالأبطال فى السير رجالا لهم أفعال قد تصل الى البطولة فى الحروب .

أما شهرزاد فسلاحها الروايات والأحاديث والحكايات، فهى سيدة أقوال، وهى تحكى ألوانا مختلفة من القصص، وتزدحم بأماكن كثيرة وموضوعات تحمل الكثير من الأهداف أيضا وكانت بحكاياتها مصدر لوحى كثير من الأدباء والفنانين فى أنحاء جميع العالم فى الشرق والغرب.

فقد كانت تحارب الزمن المحدد لموتها برواياتها المستمرة لكسب الوقت، وشهرزاد لديها القدرة على سرد الحكايات، واستطاعت أن تكون شجاعة معتمدة على نفسها ضد الخطر الذى يهدد حياتها، فلقد كان لديها من المكر والدهاء والحيلة الكثير، ولديها أيضا طريقة جذابة فى سرد حكاياتها المشوقة التى انتقلت بها من مكان لآخر بخيالها حتى أبقى الملك على حياتها، وقال إستيفان زفايج: «شهريار شخصية خيالية، شبح ملك يجبر شهرزاد وهى بطلة تراجيدية ـ على أن تسرد عليه كل ليلة حتى الصباح حكاية بعد حكاية، فهو شخصية رهيبة طاغية تتعطش للدماء يسلم كل صباح للجلاد فتاة كانت زوجته، وما شهرزاد فى نظره إلا محتالة عنيدة فى صورة امرأة ماكرة تنقذ حياتها بالخداع ليلة بعد ليله بحكاياتها الخرافية التى تقصها كل مره عندما يدركه الصباح، كل دهائها يكمن فى استغلال حب الاستطلاع عند الملك"(٢).

شهريار يبدو فى مظهره المستبد الذى يلتهم فى كل ليلة امرأة، بينما تقوم شهرزاد بترويض هذا الوحش، تحاول أن تستأنسه

بتحويل شهيته إلى النساء إلى شهيه لحكايات ألف ليلة وليلة ويحصول شهرزاد على ميزة القص انعكست علاقتها بسيدها شهريار وأصبحت كراوية لها اليد العليا ولها الجانب الإيجابى، بينما أصبح شهريار المستمع هو الجانب السلبى، ونلاحظ فى أصل الأسطورة أن عنصر التكرار واضح فى تجربة الملك شهريار وشقيقه شاه زمان، والتشابه بين قصة شاه زمان وشهريار تجعل علاقة أحدهما بالنسبة للآخر كعلاقة الصوت بالصدى، وتقول الدكتورة فريال غزولى: «أننا لا نجد أسماء للزوجتين الخائنتين - زوجتى شهريار وشاه زمان.

ولا للعبد الذى وجد مع زوجه شاه زمان، أما العبد الذى وجد مع زوجه شهريار فان أسمه مسعود، ولكن مسعود أقرب ما يكون لأسماء العامة وليس أسم شخص بالذات، فقد كان يطلق على كثير من العبيد فى العصور الوسطى الإسلامية، وعدم ذكر الاسم معناه بأن الشخصية أقرب ما تكون للرمز»(٢).

إن الأصل الأسطورى لشهرزاد - كما جاء فى حكايات ألف ليلة وليلة - يؤكد أن هناك رابطة زوجيه قضت عليها امرأة خائنه والتأم على يد امرأة أخرى هى شهرزاد .

ويقول إستيفان زفايج: «حكايات ألف ليلة وليلة أكثر حكمه ومؤلفها أعمق بكثير مما نظن للوهلة الأولى، هذا الإنسان المجهول الذى عاش قبل مئات السنين والذى لا يعرف أحد اسمه أنه مؤلف

أصيل جسد المصير والعذاب فى علاقة إنسانيه، أنها دراما جاهزة تنتظر كاتب سيناريو، انها تنطوى على دراما الطباع والصراع القاسى على السلطة بين الجنسين، نضال الرجل من أجل الخلاص والمرأة فى سبيل الحب»(٤).

هوامش الفصل الثانى

١ ـ ص ١٤٥ ـ يوسف الشارونى ـ مقالة بعنوان: رؤية جديدة لألف ليله وليله ـ العربى ـ العدد ٢٤٠ ـ نوفمبر ٧٨ ـ وزارة الأعلام ـ الكويت.

٢ ـ ص ٨٠ إستيفان زفايج ـ مقالة بعنوان: الدراما فى ألف ليلة وليلة ـ مجلة أدب وفن ـ العدد ١٦ ـ أكتوبر ١٩٨٥ ـ السنة الثانية ـ يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى.

٣ ـ ص ١٤٣ يوسف الشارونى ـ مقالة بعنوان: رؤية جديدة لألف ليلة وليلة ـ نفس المرجع السابق.

٤ ـ ص ٨٠ إستيفان زفايج ـ مقاله بعنوان: الدراما فى ألف ليلة وليلة ـ نفس المرجع السابق

• الفصل الثالث
علاقة الكاتب بالأسطورة

عندما ترجمت ألف ليلة وليلة إلى لغة الغرب قال الكاتب أستيفان زفايج[1]:

«لقد تجلت فجأة لعالمنا فنون من الفن القصصى لا تشبه الحكايات السحرية، إننا ندرك الآن أى حكمة عميقة تكمن فيها، حيث تغلف القشرة القصصية البراقة نزعة إنسانية».

وحكايات ألف ليلة وليلة تسمح بتغييرات جذرية فى مضمونها وهدفها بما حوته من موضوعات مختلفة حتى يبدو أن الإضافة أو الحذف أغراء لكل باحث أو دارس أو أديب عشق ألف ليلة وليلة فالحكايات فى حالة تدفق وجريان وهى مادة خصبة.

ومن الملاحظ فى مجال التأليف المسرحى[2]: «أن هناك عددا كبيرا من الكتاب فى كثير من بلدان العالم قد استوحوا الأساطير القديمة موضوعات محدثة لمسرحياتهم، أو اتخذوا منها هياكل أو أوعية لصب أفكارهم الخاصة».

فالأسطورة ليست إلا تراثا بشريا[٣].

«يحمل تفسيرا خاصا لمعنى أو شعور عند شعب من الشعوب».

ولا يخفى على دارسى المسرح وعشاقه ما للأسطورة من قيمة فنية[٤]«بوصفها قاع بئر لا ينضب ماؤها ومصدر دائم لا يمسك عن الوحى و الإلهام ويختارون منها أحداثا وينبشون فى متاهاتها على المعانى ويقيمون على وقائعها مواقف صراع».

وكانت الأساطير موردا سخيا لكتاب الدراما فى العالم بأسره[٥] «لأن القيم الإنسانية الرفيعة لا تتحدد بوطن ولا تتقيد بتاريخ لأنها فوق حدود المكان والزمان، ولا يعنى هذا أن الأساطير تنطوى فى ذاتها على معان لا نهاية لها، وإنما يعنى أن كتاب المسرح هم الذين يستطيعون من خلال ثقافتهم وتفسيراتهم ورؤاهم الخاصة أن يستلهموا ينابيعه الثرية معانى لا نهاية له».

وكانت الأسطورة ا لواحدة تطرح نفسها كموضوع للمعالجة عند أ كثر من شاعر مسرحى، بل لقد[٦]«كان المشاهد اليونانى يحضر العرض المسرحى ويعرف مسبقا الأسطورة التى تدور حولها المسرحية، ولا يبقى جديدا عليه إلا معرفة البعد الذى أختاره الشاعر من بين أبعاد الأسطورة لكى يتخذ منه موضوعا أو مقولة لمسرحيته، والرؤية التى يتناول من خلالها هذا البعد ولم تكن رؤية شخصية فحسب أساسها هو التكوين النفسى أو المزاجى للشاعر، وإنما عكست إلى جانب ذلك الرؤية الحضارية للعصر الذى كتب فيه من قضايا واهتمامات وتيارات فكرية واجتماعية، وهى الهوية

التى تنعكس بالضرورة على المواقف الأساسية للكاتب المسرحى فى حياته وفكره، ومن ثم تظهر بشكل مباشر أو غير مباشر فيما يقدم».

ورثت الحضارة اليونانية لتى بلغت أوجه ازدهارها فى القرن الخامس ق . م[٧] «ذخيرة رائعة من الأساطير والخرافات التى انحدرت إليها من عصورها البدائية السحيقة، ولقد كان شعراء التراجيديا القدامى يستمدون معظم موضوعات مسرحياتهم من هذا التراث الثرى المشبع بشتى الرموز والدلالات الإنسانية العميقة، ولم يقصر هذا التراث نفعه على المستلهمين من أصحابه القدامى فحسب، وإنما بقى يوحى للراغبين من الفنانين والشعراء ومؤلفى الدراما بالأفكار والأطر الشكلية، مما حقق للثقافة الغربية طول مسيرتها جوانب خصبة فى فنونها وآدابها».

فالأساطير القديمة التى أدخل عليها الشعراء كثيرا من التعديلات لتحقق الهدف الذى كانوا يرمون إليه[٨] «بل لقد أختلف الشعراء أنفسهم فى سرد تفاصيل الأسطورة الواحدة، فقصة أنتيجونا عند سوفوكليس غيرها عند يوربيدس، وقصة ألكترا عند هذين الشاعرين تختلف عن تلك التى تتلوها فى مأسأة ايسخولوس».

وأرسطو يجعل الحكاية أو الأسطورة أو الخرافة جزءا هاما من المأساة[٩] «والأسطورة تقوم عادة على حدث خارق للعادة، وتتحكم فيها قوى ما وراء الطبيعة».

فالأسطورة كانت المنبع الأول الذى استقى منه المسرح مادته[10] «وكان واضحا فى الصور الدرامية الأولى عند قدماء المصريين فى أسطورة ايزيس وأوزوريس التى تصور الصراع بين الخير والشر».

ولكن لماذا يلجأ كتاب المسرح الآن إلى الأسطورة ؟ الإجابة تتحدد من خلال عدة آراء عن هذا الموضوع، ويتمثل السبب الرئيسى فى طابعها الخالد وفى بقائها على مر العصور، فالأساطير وخلال التطور الحضارى تحمل بلاشك دلالات إنسانية لم تفقد قيمتها وجرت محاولات من الأدباء والفنانين لعلاج الكثير من هذه الأساطير، وذلك لتوضيح دلالتها أو تحميلها دلالات وتفسيرات جديدة تتفق مع روح العصر، لذلك تعتبر الأسطورة إحدى الوسائل التى لجأ إليها الكتاب[11] «ليعبروا عن أفكارهم وآرائهم بدون أن يتعرضوا لملاحقة السلطة السياسية أو الدينية لهم فشخصيات الأسطورة ستار يتخفى وراءه الكاتب ليقول كل ما يريده وهو فى مأمن من السجن والنفى».

والأسطورة كما يحدثنا تاريخ المسرح كانت المنبع الأول الذى أستقى منه المسرح مادته، وظلت المنبع الخصب لكل كتاب المسرح فى العصور التالية حتى العصر الحديث، لذلك نجد الكثير من الكتاب يستخدمون الأساطير القديمة ويصبون فيها أفكارهم العصرية ويعرضونها ملائمة للعصر ويحملونها التفسير الإنسانى الجديد ، ويذكر الإرديس نيكول فى كتابه المسرحية العالمية فى أن المسرحيات المقامة على أساس من الأساطير[12] «مذاقا خاصا

يختلف عن مذاق المسرحيات الاجتماعية الحديثة، فالمشاهد للمسرحية الاجتماعية يكون اهتمامه مشدودا بسير الأحداث، فهو فى لهفة عما قد يصيب البطل من عطب ولا يدرى أتكتب له النجاة أم لا، وهو فى قلقه وتعلق أنفاسه لا يحفل بالكثير من التفاصيل الفنية أو الروعة الشعرية، أما مشهد المسرحية الأسطورية فلا يلتمس نشوة لجدة فى القصة لأنه يكاد يعرف كل ما سيحدث مقدما فينصرف للنواحى الجمالية والقيم الفنية التى أضافها المؤلف للأسطورة يتذوقها فى متعة والتذاذ».

والدكتورة سامية أسعد ترى أن بعض الكتاب يعتمدون على الأسطورة عندما تقول(١٣):

«حاول هؤلاء الكتاب أن يجدوا فى الإنسان الذى غيرته الحرب وغيرته المجتمعات الصناعية صدى لبعض القيم الخالدة ، ومن ثم عملوا على بعث الأساطير طبقا لاهتماماتهم فى ثوب جديد «أن دور الأسطورة الأصلية هو تقديم(١٤) «الإطار العام والمادة الخام للمسرحية يأخذ المؤلف منها ما يأخذ ويدع ما يدع وليس يعيبه أن يخرج فى مسرحيته من أحداث الأسطورة الأصلية». وهناك من يرى ولع كثير من كتاب المسرح المحدثين بإعادة صياغة الأساطير(١٥) «يشير إلى فطنة وذكاء عند هؤلاء الكتاب، فهم لا يستحدثون أسماء أو حوادث لا عهد للناس بها، بل يستخدمون أسماء وحوادث تكثفت حولها عواطف البشر على مر السنين، وارتبطت فى قلب كل إنسان بأوشاج من حياته وتجاربه، وأصبح

مجرد ذكر اسمها يستدعى فى نفسه عواطف وانفعالات شتى، فاستغلال المؤلف لأسماء أبطال الأساطير يغنيه عن استخدام آلاف النعوت والصفات لتحديد سمات أشخاصه وبعث الأثر المطلوب فى النفوس، وهو بهذا يطلق خامات نفسيه كبرى للتعبير عن تجربة الإنسان المعاصر».

لذلك يحق للفنان أن ينظر للأسطورة من إحدى الزوايا[١٦] «وله كذلك إن شاء أن يختار من جوانبها ما يطيب له ويطرح ما دون ذلك، ولكن عليه أيضا إلزاما وجبرا أن يحفظ لها قيمتها وأصالتها أنه إذ يعاملها على نحو ذاتى خاص يطرزها من جديد ويعيد خلقها وبعثها فلا أقل من أن تبدو وقد خرجت للتخيل الإنسانى فى ثوب يختلف عن سابقه أشد بريقا وأبهى منظرا» فالأسطورة تضع بين يدى الكاتب[١٧] «فاصيل أحداث ومواقف جاهزة، فتعفيه بذلك من مشقة البحث وعناء الابتكار، ثم إنها كذلك تفسره على أن يدور فى محيطها، وأن يرتبط بأبعادها ومناحيها فلا يقوى على الفكاك منها أو العبث بها، وقد يصول ويجول كما يحلو له وقد يتلاعب بصورها ومشاهدها لكنه فى نهاية الأمر يجد نفسه مشدودا إليها يعمل نحوها ولا يقدر أن يشتط فى تحريفه أو أن يبالغ فيما يتراءى له من أعمال التغير والتحوير بها، ملامحها ثابتة ترسخ أمامه وتوجهه أينما ذهب عبثا لو حاول الشاعر أن يتملص من أسرها أو أن يتحرر من تبعتها فإذا أفلح فلا ريب أنه قد أراد لها التشويه، ومن ثم فقد أضاع شرف انتسابه إليها والأخذ عنها وأراد كذلك لنفسه الفشل».

ويضع الدكتور إبراهيم حمادة سؤالا حول هذا الموضوع:[18] «إذا كان هؤلاء الكتاب المعاصرون على وعى بأنهم يعيشون فى عصر حضارى يتميز بالمغامرات الشجاعة فى ميادين التجريب وبالثورات المتجددة التى تصل أحيانا إلى حد الكفر ضد الأشكال والمفاهيم الفكرية الموروثة، فلماذا يهتمون بشخصيات أسطورية وخرافية عرفت فى أزمنه سحيقة: ويتعرضون لقصص أبدعتها حضارات وثنية بائدة لم يعدو لألهتها أى تقديس أو اعتبار، وخاصة إذا ما سلمنا بأن الأسطورة هى بالضرورة نتاج دينى» ويجيب على السؤال بقوله:[19] «ولاشك أن الإجابة الموضوعية على هذا التساؤل الضرورى تنطوى على حقيقة هى أن الفكر المعاصر لا ينسى النظر فى المادة القديمة بمنظار جديد أيضا فإذا كان هذا هو موقف المعاصرة من القديم فالمرء بداهة يتوقع من المؤلف المسرحى الذى يتخير مادته من الأساطير أن يبث فيها - وعلى نحو ما رؤيته الخاصة وتفسيره الشخصى الذى يعبر عن موقفه حيال الإنسان والقوى المحركة له وطبيعة العالم الذى يعيش فيه، ولاشك أن النظر فى بعض المختارات المسرحية يدلك على تلك الفلسفات الشخصية التى يختلف فيه بعض المؤلفين عن بعض، وكما يمكن أن يتمثلوا هنا فى أسطورتى أوديب وإليكترا».

ولذلك نجد الكثير من الكتاب يستخدمون الأساطير والخرافات القديمة، ويصبون فيها أفكارهم العصرية ويعرضونها ملائمة لروح العصر ويحملونها التفسير والدلالات والأفكار الخاصة بهم[20] «فالأسطورة ليست إلا تراثا بشريا يحمل تفسيرا خاصا لمعنى أو

شعور بالذات عند شعب من الشعوب، والأساطير والخرافات تحمل بلاشك دلالات إنسانية لم تفقد قيمتها خلال التطور الحضارى، لذلك ظلت المنبع الخصب لكل كتاب المسرح فى العصور التالية حتى العصر الحديث».

ويرى الدكتور إبراهيم حمادة: (٢١) «إن المعالجة الحديثة لمادة قديمة تتطلب من المعالج الواعى أن يردد النظر العصرى فى جوانب الأسطورة، وأن يعزلها ما استطاع من وعائها الدينى وتضميناتها المحلية الأصلية ، كما تتطلب منه حلولا لمشكلات التقنية والتمصير، والتى يمكن أن تنجم عن تحويل الحبكات والشخصيات المختارة من المصدر الملحمى أو التراجيدى إلى بناء درامى أو محدث دون الوقوع فى نمطية التكرار أو المحاكاة الحرفية، ومثل مشكلة تحديد المادة القديمة وجعلها مستساغة وقادرة على أسر أذواق الجماهير المعاصرة أو كيفية خلق رباط موضوعى من النواحى النفسية والأخلاقية والدينية والميتافيزيقية بين أناس اليوم وعوالم الأسطورة المسرحية».

والأساطير فى رأى الدكتورة سامية أسعد:(٢٢) «تكتسب بعدا جديدا نتيجة لعلاقة الإنسان بكل ما يحيط به وتبين مقاومة هذا الإنسان أو خضوعه لأشكال القهر التى تثقل حياته وتفسح أيضا المجال للتأمل الفلسفى، وأدرك الأدباء أيضا أن الموضوعات التى أوحى بها العلم البورجوازى قد أصبحت بالية، والعالم الحديث لم يفرز أساطير قادرة على تغذية الخيال كما كانت تفعل أساطير

الماضى، ولاشك أننا فى القرن العشرين أسطورة التمرد الفردى لكنها بطبيعتها غير قابلة للترجمة إلى موضوعات عامة أو أسطورة جماعية فضلا عن أنها قائمة على فكرة التمرد ذاتها أو الفرد الذى يرمز إليها، وغالبا ما كان التمرد الفنان المبدع ذاته لا إحدى شخصياته».

ولاشك أن الكاتب المسرحى يخترق من خلال عمله الفنى[٢٣] «عالمه المحدود الخاص كى يخاطب العالم الخارجى العام، وكلما كان هذا العمل على مستوى عال من النضج والكمال دلل ذلك على مدى عمق وعى الكاتب بأمور العالم الذى حوله " .

الكاتب لا يبدأ من الفراغ[٢٤] «وهو لا يحمل صندوقا ويفتحه فيجد به ألوانا من الأفكار المختلفة أو الموضوعات يتخذ منها ما يشاء لكى يبدأ على الفور فى العمل، إنه يبذل مجهودا مضنيا، يحاول محاولات شتى لكى يضع رجله على أول الطريق، فإذا تم له ذلك أمكنه بعد ذلك المضى قدما للأمام».

«إن ما يعمله الكاتب المسرحى هو أن يحكى قصة على المسرح من خلال الممثلين والأجهزة والملحقات المسرحية والمؤثرات الصوتية، أنه يقدم لنا الحياة على المسرح عن طريق اختيار حريص للعناصر الحيوية التى تعطينا بعد تجميعها انطباعه حقيقية عن الحياة، كما يوجد عادة فى القصة التى يحكيها بعض من التعليق الضمنى أو التصريح أو نقد للحياة أو للناس أو للأوضاع، وهذا النقد هو رسالة الكاتب المسرحى أو وجهة نظره الخاصة»[٢٥].

ويحدد الدكتور مندور المصادر التى يمكن أن يلجأ إليها الكاتب المسرحى وهى: التاريخ عندما قال[٢٦]: «الواجب أن يفطن الأديب الناشئ إلى أن عمله غير عمل المؤلف فهو لا يكتب القصة أو المسرحية التاريخية لمجرد التعريف بالماضى أو بعثه أو استخلاص العبرة منه، بل هو يختار من أحداث التاريخ ما يراه مواتيا لعلاج مشكلة إنسانية خالدة تصلح لكافة لعصور أو ما يرى فيه وسيلة لعلاج مشكلة من مشاكل عصره ووعاء يصب فيه بعض الحقائق والتوجيهات التى يفتقر إليها مجتمعه أو أفراد وطنه، كما أنه لا يسعى فى أدبه إلى عرض الحقيقة التاريخية المجردة، بل يسعى إلى بعث بعض الشخصيات التاريخية أو الأفراد العاديين عن الشعب الذين حملوا قيما خاصة وتمخضت حياتهم عن دلالات متميزة، ومن أجل ذلك لا أظن أن الأديب يستطيع أن يعثر على ضالته فى مصادر التاريخ ذاتها لأن تلك المصادر هى التى تقدم إليه المادة الخام التى يستطيع أن يتصرف فيها بحرية أكبر وفقا لهدفه وأصول فنه، ومن حسن الحظ أن جميع الكتب التى كتبها المؤرخون العرب القدماء تعتبر من مصادر التاريخ ومن مادته الخام».

ثم يتطرق إلى مصادر أخرى فيقول: من مصادر الأدب الأخرى[٢٧] «كالأساطير وواقع الحياة المعاصرة ثم الخيال الذى يستطيع أن يرتكز على حادث يومى أو نبأ عارض لكى يخلق عملا أدبيا كاملا يفضل الخيال الذى يستطيع أن يخلق وراء دوافع الحياة ومنطق أحداثها وطريقة تسلسل تلك الأحداث وتأثيرها على سلوك الأفراد والجماعات».

ويرى الدكتور محمد مندور أنه يجب أن تكون لهذه الأعمال الفنية هدف من ورائها فيقول:(٢٨) «يعتبر الهدف وتحديده عنصرا جوهريا فى كل تأليف أدبى وهو كثيرا ما يتحكم فى اختيار المصدر الذى يريد الأديب أن يستقى منه مادة لأدبه، ونحن لا نقصد هنا بالهدف هدفا خاصا بل نفسح فى اختياره المجال فقد يكون مجرد التسرية عن الناس، وقد يكون نقدا للحياة أو ثورة على بعض عيوبها أو خلق صور جمالية نطرب لها وتهتز قلوبنا لها، كما قد يكون هدفا اجتماعيا أو سياسيا على نحو ما يفعل غالبية شبابنا الأدباء فى الوقت الحاضر، ولكن تحديد الهدف أيا كان يعتبر بالبداهة نقطة بدء هامة عند الشروع فى تأليف أى مؤلف أدبى " ومن هنا يرى الدكتور إبراهيم حمادة (٢٩) «قبل أن يستغرق الكاتب المسرحى فى عملية إبداع عمل درامى لابد وأن يكون قد أكتشف معالم موضوعه، وتوصل لخطوات تجسيده ثم تأكد من أن تلك المعالم والخطوات تتغذى من أشعة رؤيته الخاصة».

هوامش الفصل الثالث

١ ـ ص ٧٩ إستيفان زفايج ـ مقاله بعنوان: الدراما فى ألف ليلة وليلة ـ مجلة أدب ونقد ـ العدد ١٦ ـ أكتوبر ١٩٨٥ ـ يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى .

٢ ـ ص ٣ د . إبراهيم حمادة ـ مقال بعنوان: الأسطورة فى الدراما الغربية الحديثة ـ مجلة المسرح ـ العدد ١٠ ـ السنة الأولى ـ أبريل ٨٢ ـ مطابع مؤسسه الأهرام .

٣ ـ ص ١٢ ـ د محمد عصمت حمدى ـ الكاتب العربى والأسطورة ـ الكتاب الأول ـ دار الشعب ـ القاهرة ـ ١٩٦٨.

٤ ـ ص ٤٨ ـ يحيى عبد الله ـ مقال بعنوان: الأسطورة فى المسرح المصرى ـ مجلة المسرح العدد ١٤ ـ السنة الثانية ـ فبراير ١٩٦٥.

٥ ـ ص ١٩ ـ د .إبراهيم حمادة ـ مقال بعنوان: الأسطورة فى الدراما الغربية الحديثة ـ مجلة المسرح العدد ١٣ ـ السنة الثانية ـ أغسطس ٨٢ ـ مطابع مؤسسة الأهرام .

٦ ـ ص ٩١ لطفى عبد الوهاب ـ مقال بعنوان: الأسطورة والحضارة والمسرح ـ عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث ـ أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ٨٥ ـ وزارة الإعلام ـ الكويت .

٧ ـ ص٣ ـ د إبراهيم حمادة ـ مقال بعنوان: الأسطورة فى الدراما الغربية الحديثة ـ نفس المرجع السابق .

٨ ـ ص ١٩ ـ د محمد صقر خفاجة ـ دراسات فى المسرحية اليونانية ـ مكتبة الأنجلو ـ ١٩٧٩.

٩ ـ ص ٩ درينى خشبة ـ أشهر المذاهب المسرحية ـ مكتبة الآداب ـ المطبعة النموذجية ـ ١٩٦١.

١٠ ـ ص ٧٢ د . إيفيت نجيب ـ مقال بعنوان: الأسطورة والخرافة بين الباليه الكلاسيكى والباليه المعاصر ـ مجلة القاهرة ـ العدد ٩١ ـ ١٥ يناير ٨٩ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١١ ـ ص ١١٥ د . سامية أسعد ـ مقال بعنوان: الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر ـ عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثالث ـ وزارة الإعلام ـ الكويت .

١٢ ـ ص ٥٠ - الإرديس نيكول ـ المسرحية العالمية ـ الجزء الأول ـ ترجمة عثمان نوية ـ القاهرة ـ الأنجلو - وزرة الثقافة والإرشاد القومى .

١٣ ـ ص ١١٤ د . سامية أسعد ـ مقال بعنوان: الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر ـ نفس المرجع السابق .

١٤ ـ ص ٦ ـ د. محمد عصمت حمدى ـ نفس المرجع السابق .

١٥ ـ ص ٨، ٩ ـ نفس المرجع السابق .

١٦ ـ ص ٥٠ ـ يحيى عبد الله ـ مقال بعنوان: الأسطورة فى المسرح المصرى ـ نفس المرجع السابق .

١٧ ـ ص ٥٠ ـ نفس المرجع السابق .

١٨ ـ ص ٤، ٥ ـ د . إبراهيم حمادة ـ مقال بعنوان: الأسطورة فى الدراما الغربية الحديثة ـ نفس المرجع السابق .

١٩ ـ ص ٥ نفس المرجع السابق .

٢٠ ـ ص ٧٢ ـ د . إيفيت نجيب ـ مقال بعنوان: الأسطورة والخرافة بين الباليه الكلاسيكى والباليه المعاصر ـ نفس المرجع السابق .

٢١ ـ ص ١٩ ـ د. إبراهيم حمادة ـ مقال بعنوان: الأسطورة فى الدراما الغربية الحديثة ـ مجله المسرح ـ العدد١٣ ـ السنة الثانية ـ أغسطس ٨٢.

٢٢ ـ ص ١١٤ ـ د. سامية أسعد ـ مقال بعنوان: الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر ـ نفس المرجع السابق .

٢٣ ـ ص ٢٦ ـ د . إبراهيم حمادة ـ هل الدراما فن جميل ـ سلسلة أقرأ ـ القاهرة – دار المعارف ـ ١٩٧٨.

٢٤ ـ ص ٢٢ ـ د . مصرى عبد الحميد حنورة ـ الخلق الفنى ـ كتابك ـ العدد ٣٣ ـ دار المعارف ـ ١٩٧٧.

٢٥ ـ ص ١٢ ـ لويس فارجاس ـ المرشد إلى فن المسرح ـ ترجمة: أحمد سلامة محمد ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٦.

٢٦ ـ ص ١١٨، ١١٩ ـ د . محمد مندور ـ قضايا جديدة فى أدبنا الحديث ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٥٨.

٢٧ ـ ص ١٢٠ نفس المرجع السابق .

٢٨ ـ ص ١٢٠ نفس المرجع السابق .

٢٩ ـ ص ١٢١ د . إبراهيم حمادة ـ هل الدراما فن جميل ؟ سلسلة اقرأ ـ دار المعارف ـ ١٩٧٨.

الباب الثانى

شهرزاد فى المسرح المصرى المعاصر

الفصل الأول

العقل والجسد

شهرزاد توفيق الحكيم

شهريار عزيز أباظه

• شهرزاد
توفيق الحكيم

فى عام ١٩٥١ كتب الأديب محمود تيمور سطورا تحمل الحب والوفاء للكاتب توفيق الحكيم وكانت هذه السطور تحت عنوان توفيق الحكيم صديقى وقال عنه[١]:

«تواردت كتب الحكيم يأخبعضها برقاب بعض ولكنها متباينة الأنواع متجددة السمات، لكل كتاب مذاق وعلى كل كتاب طابع فلا تكرار ولا إعادة ومن ثم لا تزهيد ولا إملال، كتب الرجل القصة على تخالف نطاقه طويلة وقصيرة، وعلى تعدد نوعها تمثيلية وغير تمثيلية، ودون المذكرات واليوميات ودبج الفصول فى نقد الحياة والمجتمع، وأرسل لوامعه الفلسفية فى أسرار النفس وحقائق الوجود فكان فى كل ما جرى به قلمه مصطبغا بصبغة وضاحة هى صبغة الفكر فى سبره لأغوار الحياة وفى توجيهه لتيار الرأى وفى تحليله لأحداث العيش وتعليله لتصاريف الناس».

وفى مقال عن تأثير توفيق الحكيم فى المسرح العربى جاءت هذه السطور[٢]:

«ليس الدور لذى أداه توفيق الحكيم إذن أنه أوجد المسرحية العربية من العدم، وإنما هو أضاف للمسرحية العربية بعدا آخر يمكن تسميته البعد لفلسفى، فقد جعل المسرحية أداة للتعبير عن أفكار عامة ومواقف فلسفية، أما الاهتمام بالواقع المصرى وبالمشكلات الاجتماعية والسياسية المعاصرة فقد وجد فى المسرح المصرى قبل الحكيم».

فقد كانت للأديب توفيق الحكيم تجارب مسرحية غزيرة، وقدم ألوانا كثيرة فى مسرحنا العربى إن تاريخ نتاجه المسرحى[٣] «كاذ يكون تاريخ المسرح المصرى الحديث، وتأثيره فى المسرح المصرى العربى عميق وشامل».

لقد تفوق الحكيم فى إبداع الأدب المسرحى حتى صار علما عليه، وأصبح له تراثا مسرحيا غزيرا شغل الدوائر العلمية والنقدية وسيظل يشغلها اليوم وغدا[٤] «وأبدع الحكيم فى أنواع أدبية أخرى، واحتلت أعماله فى هذه الأنواع مواقع مرموقة فى تاريخنا الأدبى الحديث، فله فى الرواية مكانة المذكور، وله فى القصة القصيرة والترجمة الذاتية، بل أن الحكيم قد استجاب ـ شأنه شأن أئمة النهوض العربى الحديث كلهم ـ لمطالب النهوض وحاجاته الفكرية والروحية والثقافية والتوجيهية عامة، فشارك بالكتاب والمقالة والمحاورة والحديث مشاركة واسعة بالنظر والرأى فى قضايا تحديث المجتمع وتطويره، فكان إلى جانب أنه فنان النهوض واحدا من أقطاب مفكريه».

فالأديب توفيق الحكيم كان متعدد النشاط والمواهب وله إبداعاته المتنوعة فى الأشكال الأدبية المختلفة لذلك وصف بأنه[٥] «أعظم كتابنا المسرحيين الذين أنتجوا فى ميدان التراجيديا، فقد دأب هذا العقل النابغ وحده عشرات السنين على التأمل والإنتاج فى هذا المجال».

وعندما أحتفل العالم العربى بعيد ميلاده الثالث والثمانين، كتب الدكتور حسين مؤنس يقول عنه«الحكيم كاتب وفنان عظيم وشخصية ممتعه وفريدة فى بابها، وأنت إتجلس إليه وتستمع إليه لا تشبع قط من حديثه، وهو إلى جانب ذلك كله رمز للمفكر العربى وكيف ينبغى أن يكون فهو أول مفكر فى التاريخ العربى قرر أن يعيش من فكره وكتاباته ".

فالحكيم رائد الأدب المسرحى الحديث وهو[٧] «هذا العملاق الشامخ، هذا الإنسان المبدع هذا الفنان الرائع أسطورة العصر وجاحظ القرن العشرين».

فهو يقف بين طليعة أدبائنا ومفكرينا الذين ساهموا بإبداعهم الأدبى والفكرى فى إرساء القواعد والقيم الجديدة لأدبنا العربى المعاصر[٨] «والحكيم وإن انتسب إلى الجيل الأول من أدبائنا ومفكرينا إلا أنه ما زال حتى اليوم يواصل فى أخلاص ودأب إثراء أدبنا العربى بتجاربه الفنية وأفكاره الاجتماعية».

وفى حديث نعمان عاشور عن تجاربه المسرحية قال عن الحكيم توفيق الحكيم يبنى الدراما على أساس فكرة يسخر لها جميع العناصر الدرامية الأخرى ومنها الشخصيات».

وقد كتب العديد من المسرحيات فى شتى الموضوعات التى أدخلت المتعة على نفوسنا على اختلاف مستوياتنا الفكرية[١٠] «فالحكيم رائد من رواد نهضتنا الثقافية المعاصرة فهو من الذين عملوا بدأب وجهد فى ميدان الأدب والفن».

وعندما ترجمت أعماله إلى اللغات المختلفة كتب ناقد فرنسى يقول[١١]:

«توفيق الحكيم يعتبر بلا ريب المفكر المجدد الذى يوشك أن يكون الوحيد فى مضماره، هذا الفنان المسرحى قد أضاف للأدب العربى صورة جديدة من صور الفن، ذلك لأن المسرح الفلسفى يكاد يكون مجهولا من الحضارة الإسلامية قبل توفيق الحكيم».

وكتب آخر يقول عنه[١٢]:

«قد وصف بعض النقاد توفيق الحكيم بأنه كاتب متأرجح، إشارة إلى تردده وتدقيقه فى البحث عن الحلول للمشكلات ذات الأهمية الاجتماعية، ومعالجا قضية تشكل نظرة معاصريه فى اتجاه تقدمى، مؤكدا فكرة الاستقلال الوطنى».

وفى كتابه عصا الحكيم يدور هذا الحوار بينه وبين العصا، قالت العصا[١٣]:

«ـ ما هى رسالة الأديب أو الفنان فى نظرك ؟ قلت:

أعتقد أن أسمى رسالة للأديب والمفكر والفنان ليس فى توجيه الرأى العام بل فى خلق الرأى العام، فإن التوجيه معناه الدفع

والفرض والسيطرة، أى دفع الناس إلى اتجاه بعينه وفرض رأى بالذات على عقولهم، والسيطرة بفكره أو معنى أو مرمى على نفوسهم، وفى هذا انتصار بلاشك لفكرة المفكر أو لرأى الأديب أو مرمى الفنان، ولكن هذا الانتصار الشخصى هو فى ذات الوقت خذلان لآراء عدد كبير من الناس، وفناء لشخصية طوائف عديدة من البشر مثل هذا الانتصار على آراء الناس وقلوبهم مفهوم من رجل السياسة، لأن وجوده قائم على السيطرة المطلقة على المجموع ، ولكن الأديب أو المفكر أو الفنان رجل تكوين وتربية وخلق لا رجل سيطرة وانتصار فهو لا يحب أن يلبسك رأيه بل يحب أن يخلق فيك رأيك».

لقد عبر الحكيم عن نبض الشعب المصرى ونبض الجماهير العربية من خلال أعماله الأدبية ومسرحياته ومؤلفاته الخالدة ، وقد أثرى العالم العربى والإسلامى والعالم أجمع بأعماله الكثيرة التى أثرت بالفعل فى توجيه الرأى العام ، ذلك لأن الحكيم فنان فى أعماقه[١٤] «ولعله من أكثر الكتاب الكبار فنا لا فى مصر وحدها ولا فى الأدب العربى فحسب بل فى الأدب العالمى بأسره».

أدرك الحكيم بحاسته الفنية أن مجتمعه الجديد فى حاجه إلى تعابير أدبية جديدة ، فقد اتضح له بعد دراسة تحليليه دقيقة للأدب الإغريقى أن المآسى الإغريقية تستمد موضوعاتها من الأساطير ومن الإحساس بصراع عنيف بين الإنسان والقوه القدرية المسيطرة على الكون[١٥] «فكان السؤال الذى يراوده : كيف يستطيع

أن ينحت من الأسطورة شكلا مسرحيا أليفا إلى ذوق هذه البيئة التى يعيش فيها ؟ لقد كان أخوف ما يخاف أن يثير غضب هذا المجتمع المتحفظ، الذى لا يسوغ سوى الأساليب الأدبية التقليدية المتوارثة التى لا تقبل تغييرا أو تبديلا، فهل لديه الشجاعة ما يجعله يخرج عن هذه الأشكال التقليدية المتوارثة ؟ فهل لديه من الشجاعة ما يجعله يخرج عن هذه الأشكال الأدبية التى لها صفة القداسة والجلال، لقد رأى الحكيم أنه يستطيع أن يلتقى مع أذواق جمهوره لو أنه ألتقط الأسطورة الدرامية من الكتب المقدسة، ولم يجد أدنى مغامرة، وإنما كان طبيعيا أن يخاطب الناس بمنهج فنى يتوافق وعقولهم».

ويشرح توفيق الحكيم السبب الذى جعله يلجأ للأسطورة فى كتابة بعض أعماله فيقول فى كتابه أدب الحياة(١٦):

«لم لا يكون أدب الشعب هو الأدب الذى يكتب عن الشعب ويفهمه الشعب، ويتمتع به وينتفع به ؟ هذا جواب مقنع ولاشك ولكن المهم ليس الجواب، المهم هو وجود هذا الأدب بالفعل، هل هو موجود، هل فى الدنيا اليوم أديب عالمى فى مكانة هوميروس أو سوفوكليس أو أبسن أو برناردشو أستطاع أن يكتب عن الشعب أدبا ذا قيمة، وأن يصل بهذا الأدب لصميم الشعب فى مختلف طبقاته الواسعة، لا فى بلد واحد بل فى بلاد العالم ؟ ربما كان كتاب ألف ليلة وليلة ينطبق عليه الوصف، لكن شرطا هو أنه لا يعالج شئون الشعب بالطريقة التى نريدها اليوم مهما يكن من أمر فواجبنا أن

نتفاءل، قد يوجد هذا الأدب الذى يكتب عن الشعب ويمتع الشعب وينفع الشعب، ولكن دون وجود صعوبات وعقبات، لأن هذه الشروط مجتمعه شاقة وعسيرة، فقد نجد الأديب الذى يتمتع ولا ينفع وهذا أدب ساقط، وقد نجد الأديب الذى ينفع ولا يمتع وهذا أدب محدود، وقد نجد الأديب الذى يمتع وينفع ولكنه لا يتخمن الشعب موضوعه، وهذا أدب قد يوصف بأنه غير شعبى، وقد يكون شعبى الموضوع ونافعا وممتعا، ولكن لعل مستواه الأدبى بطئ النفوفى الجماهير».

وفى دراسة عن الأسطورة المصرية قال الدكتور فؤاد حسنين[١٧]:

«أهم ما يميز أساطيرنا رغم تنوعها أنها تدور حول فكرة واحدة وهى إمكان السمو بالإنسان وإبلاغه مرتبة الآلهة فيحيا الحياة الأبدية بعد أن كتب عليه الموت وحرم نعمة الخلود، ولذلك كانت بطولة أساطيرنا وملاحمنا غير قاصرة على الآلهة إـ شاركه فيها نفر من بنى البشر الذين بلغوا أو كادوا يبلغون مرتبة الآلهة فانتقلوا من الحياة الفانية للحياة الباقية، حيث يحيون حياة الأطهار فى جزيرة الأبرار».

وفى كتابه عن مسرح الحكيم قال الدكتور مندور[١٨]:

«من المعلوم أن قصة ألف ليلة وليلة قد استهوت أفئدة الكتاب والفنانين فى العالم أجمع ولعلها أوسع المؤلفات العربية تأثيرا فى فنانى الشرق والغرب».

فالحكيم قد أدرك ما للأسطورة من أهمية وفاعلية فى بنائها السحرى وقدرتها على التعبير فلم يتردد فى اقتحامها واستكشاف

أبعادها ملتمسا من رجاحة عقله وصدق جوانحه قبسا من الضوء[١٩] «إن الحكيم كاتب واضح يسهل على قارئه دوما أن يدرك مرماه، وأن يبلغ دون معاناة بغية قوله، ويشتد وضوحه حينما يعالج أسطورة قديمة ويستقى من أحداثها وفصولها شكلا دراميا يضمنه المعنى الذى يود بيانه، فالشخوص الدرامية ترمز لأطراف الصراع فى مسرحه، إنهم يمثلون لدى الحكيم الوجه المحسوس لأفكاره المجردة، وهو لا يحاول أن ينكر عليها تلك الرؤية الواضحة، وعلى الفنان أن ينظر للأسطورة من أحدى الزوايا، وله كذلك إن شاء أن يختار من جوانبها ما يطيب ويطرح ما دون ذلك، ولكن عليه أيضا إلزاما وجبرا أن يحفظ قيمتها وأصالتها أنه إذ يعاملها على نحو ذاتى خاص يطرزها من جديد ويعيد خلقها وبعثها، فلا أقل من أن تبدو وقد خرجت للتخيل الإنسانى فى ثوب يختلف عن سابقه، أشد بريقا وأبهى منظرا».

أن الكاتب العظيم عند الحكيم مثل الفاتح العظيم[٢٠] «إذ وقع على أرض أخضعها لسلطانه ووضع عليها راية عبقريته «أما تاريخ كتابة المسرحية «فمن المظنون أنه الفترة ما بين ١٩٣١ ـ ١٩٣٣ يدلل على ذلك لغتها، إذ تمثل الطور الثانى من أطوار تدرج اللغة الكتابية عند الحكيم».

ولكن الحقيقة أنه كتبها عام ١٩٣٤، وقد كتبت مجلة الرسالة فى تلك السنة تقول«ظهرت مسرحية شهرزاد فى مارس ١٩٣٤ وهذه المسرحية تمثل القمة التى بلغها فن الحكيم فى الكتابة المسرحية،

فهى فى ذوقها الفنى أدق وأرق من كل ما كتب، كما أنها أرهف فى الحس وألطف وجوها أمتع منظرا وأوقع سحرا وروحها أعرق تأصلا فى التصوف وأعمق سرا». ويؤكد ذلك أيضا الدكتور محمد مندور عندما قال فى دراسته عن الحكيم(٢٢):

«كتب الحكيم مسرحية شهرزاد عام ١٩٣٤ أى بعد مسرحية أهل الكهف مباشرة» وقدمتها فرقة المسرح القومى على مسرح الأزبكية فى موسم عام ١٩٦٦ ـ ١٩٦٧ وقد كتب شهرزاد(٢٣) «عندما أنتقل توفيق الحكيم من النيابة وعين مديرا للتحقيقات بوزارة المعارف، ألف فى هذه المرحلة مجموعة من الأعمال الفنية منها : شهرزاد ـ عصفور من الشرق ـ يوميات نائب فى الأرياف ـ أهل الفن محمد ـ القصر المسحورة» وما يؤكد أنها كتبت بالفعل عام ١٩٣٤ ما قاله توفيق الحكيم نفسه فى مقدمة مسرحية شهرزاد التى طبعت عام ١٩٤٤ عندما قال «ظهرت الطبعة الأولى من شهرزاد منعشرة أعوام، فلم تحدث صدى إلا فى دائرة محدودة من خاصة المثقفين، وحتى أولئك تفاوتوا فى تقديرها واختلفوا فى تفسيرها، لذلك لم أفكر فى إصدار طبعة ثانية لها، كما فعلت بالنافـمن كتبى الأخرى، ولم أسمح بهذه الطبعة أخيرا بعد أن أوهمنى ناشرى بأن السنوات العشرة التى سلخت من عمر هذا الكتاب لم تعف أثره من المحيط الأدبى، ولم تمح ذكره من أذهان المشتغلين بالأدب والفن، ولم تخف خبره عن أسماع فوج حديث من القراء قد نشأ وجيل جديد من الأدباء والفنانين قد ظهر، ولقد وجدت من النافع فى هذه الطبعة الثانية أن أضيف إليها مقدمه الطبعة الفرنسية المنشورة فى باريس

عام ١٩٣٦ للمسيو جورج ليكونت، وقد قام بنقلها إلى العربية مترجم جوته ولامرتين الأستاذ أحمد حسن الزيات لعل القارئ يتخمنها للقصة مفتاحا يجنبه التوه فى مسالكها الوعرة، وأن كنت أرى لكل قارئ أن يذهب فى فهمها ما شاء من مذاهب وأن ينطلق حرا بين مناظرها يشاهدها على الصورة التى تبدو له. «وقد كتب الحكيم عن مسرحية شهرزاد فى كتابه أدب الحياة فقال[٢٥]:

«لقد كتبت شهرزاد منذ ثلاثين سنة، وقد عدت من باريس وأنا عارف فى الثقافات الأجنبية ومضت الأعوام وترجمت هذه المسرحية إلى لغات أوروبية مختلفة وأخرجها كبار الممثلين وقرأت تعليقات النقاد فدهشت ما من نقد واحد فى لندن أو باريس ذكر أى صلة للمسرحية بهذه المنابع التى حسبت أنى استوحيتها، بل تكلمت التايمز عن الروح الشرقية وقالت الموند الفرنسية» أن هذه المسرحية تخضع لأى طراز معروف فى الآداب المسرحية الأوربية، إذن كانت شخصيتى المصرية الشرقية تعمل عملها خفية دون أن أشعر أو أدرك، بل حتى على الرغم من ظنى إنى أتأثر بالآخرين فشخصيتنا المصرية والشرقية والغربية أقوى إذن مما نظن، ولا داعى للخوف عليها على الإطلاق، كل ما ينبغى هو أن ندرس تراثنا الرسمى والشعبى ومجتمعنا الماضى، كما ندرس كل الآداب الأخرى قديمها وحديثها، وتخزن كل هذه الحصيلة فى مخازن وبعد ذلك فلنكتب ولنحلق بكل حرية وعلى السجية عن أى موضوع شئنا وعن أى شخصية أردنا ولنثق أن ما سنخرج سيكون محتوما رغما منا بطابع شخصيتنا».

وعن حكاية شهرزاد فى الأدب العربى كان أول شعاع أرسلته شخصية شهرزاد فى عالم الفن هو قصيدة العقاد فى الجزء الأول من ديوانه الذى صدر ١٩١٦ وعنوانها شهرزاد أو سحر الحديث وفيها يقول عن شهرزاد(٢٦):

أضمر الشر للنسا حقودا　　وأبى الحقد أن يكون رشيدا

- إلى أن يقول:

عرفت طب دائه شهرزاد　　فرعته وهو الشقى سعيدا
كان فظا فؤاده مغلق النفس　　كظما لا يستلان عنيدا
فألانته بالمقال فأصغى　　ومن القول ما يلين الحديدا

كان هذا أو ل دخول قصص ألف ليلة وليلة إلى علم الأدب العربى الفنى فى باب الشعر ثم كانت ١٩٣٤ فأخرج الحكيم رواية شهرزاد «مسرحية شهرزاد عمل فنى يضاف لأعمال الحكيم وهو يسير فى الاتجاه الفكرى والأسطورى(٢٧)» إن الأساطير منبع حقيقى لعمل الفنان العظيم ومنجم ثرى يستمد منه المبدعون إلهاماتهم وأروعها، وظلت الأسطورة جزأ حيا من إبداع الكاتب المسرحى فى العصر الوسيط وفى عصر النهضة، وجاءت نهضة المسرح الأوربى فى العصر الحديث مؤكدة ضرورة استخدام الأسطورة فى جوهر بناء المسرحية، وقد استوحى الحكيم من ألف ليلة وليلة مسرحية شهرزاد الخالدة».

والحكيم كما قال عنه أحد النقاد فى فرنسا(٢٨):

«يعنى عناية بالغة بقصص ألف ليلة وليلة وبالقرآن، ويعدهما مصدرين خطيرين للإلهام الفنى» وهناك من يرى أن الحكيم[٢٩]: أستنزل قصة مسرحية شهرزاد من إطار ألف ليلة وليلة تلك التى ترجع فى أصلها لأصل هندى، استنزلت منه من جانب وإطار سفرا ستير الذى فى العهد القديم من جانب آخر».

وعندما ظهرت المسرحية كتب الدكتور طه حسين سطورا نشرت بعد ذلك فى كتابه فصول من الأدب والنقد فقال[٣٠]:

«شهرزاد التى أذاعها فى الناس منذ أشهر والتى أظهرنى مع جماعة من الأصدقاء قبل أن يذيعها فى الناس لأعد إلى هذه القصة، فأعترف بأنها كقصة أهل الكهف فن جديد من الإنتاج فى أدبنا الحديث، لم يسبق الحكيم لمثله ولا إلى قريب منه، ولست أزعم أنها المثل الأعلى فى القصص التمثيلى، بل لست أزعم أنها شئ يقرب من المثل الأعلى، ولكنى أزعم أنها أثر فنى متقن ممتع دقيق الصنع بارع الصورة خليق بالبقاء وبالبقاء الطويل، ولا أكاد أنكر على هذه القصة شيئا من الخطأ بالقياس إلى أصول التمثيل وحاجة الملعب، فصناعة القصة دقيقة والملاءمة فيها بين الفن الأدبى وحاجة الملعب واضحة موفقة وإن كان تمثيل القصة مع ذلك فى مصر شيئا لا سبيل إليه الآن لأمرين واضحين أشد الوضوح، فأما أولهما فهو أن القصة ترتفع عن كثرة النظارة الذين يختلفون لملاعب التمثيل، ويكاد الاستمتاع بها يكون مقصورا على أصحاب الثقافة الممتازة. فهى من هذه الناحية مخفقة أن عرضت على النظارة فى

يوم من الأيام، سيسمع الناس كلام حسنا يفهمون بعضه ويلتوى عليهم أكثره فيضيقون به، ولما يشهدوا من القصة منظرا أو منظرين الثانى أن الممثلين الذين يستطيعون أن يلعبوا القصة كما ينبغى وأن يعرضوها على النظارة عرضا صادقا يلائم جمالها وإتقانها لم يوجدوا بعد ، لأن الممثلين المثقفين تثقيفا صحيحا لا يزالون قلة ضئيلة جدا فى هذا البلد».

وعنها قال الدكتور خفاجة[٣١]: «مسرحية شهرزاد جوها الشرقى أمتع منظرا وأوقع سحرا وروحها الصوفية أعرق تأصيلا وأعمق لغزا وسرا، ومن شهرزاد ورث الحكيم لقب عدو المرأة».

وعن عداء الحكيم للمرأة كتب صديقه الأديب محمود تيمور يقول عنه[٣٢]:

«إذا كانت المرأة تصف الإنسان على وجه عام، فهى تصف الحكيم على وجه خاص، وبرهان ذلك حبه التقليدى لها، أعنى عدوانه إياها، ويؤمن الحكيم بقوة المرأة ويعرف لها سطوتها، ومن ثم يخشاها ويحذرها ويتحوط منها أو قل إنه يتطير بها اتقاء لما لها من فتنة وهيمنة وسلطان تخطئ الخطأ إذا لم تفسر تهوين الحكيم من شأن المرأة وتهجمه عليها بأن ذلك ليس إلا دفاعا منه عن نفسه، وإلا تظاهر بالقوة والغلبة لكى يعالج بذلك حفظ التوازن بين المرأة وبينه وبث الطمأنينة من جانبها فى قلبه حتى يكون ذلك سبيلا لإخضاعها، على أن شهرزاد فى فطنتها الأصيلة لا يفوتها سر الحكيم، فهى مزهوة بأن يكون ذلك الفنان العبقرى مشغولا بمهاجمتها طاويا فى إهابة شخصية العدو و الحبيب».

وقال الحكيم عن موقفه من المرأة فى حديث له[٣٣]:

«ربما تدهش إذا قلت لك إن موقفى من المرأة لم يتغير على الإطلاق فى أى مرحلة من مراحل العمر، وإن هناك فرقا كبيرا بين شعورى الخاص نحوها وشعورى العام، فشعورى الخاص نحو المرأة تجده فى كل ما كتبت، شعور المحبة أو ما هو أكثر من المحبة، أما شعورى العام نحو المرأة باعتبارها تطالب فى المجتمع بوظيفة تشابه وظيفة الرجل تماما فهذا هو ما أخالفها فيه ولم تتغير طبيعة هذا الخلاف منذ مسرحية المرأة الجديدة حتى اليوم إلا قليلا جدا، فأساس الخلاف هو ما تزعمه المرأتين من أنها مساوية للرجل فى كل شئ وما تريده من أن تكون مثله فى كل عمل من أعمال الحياة ، وقد تضخم عندها هذا الإحساس إلى درجه تكاد تكون مرضية وبصورة يمكن أن نسميها عقدة الرجل، وهنا موضع الخلاف بينى وبينها».

«وليس معنى هذا إنى أنكر على المرأة حق العمل والكفاح فالعكس هو الصحيح، بل أنا مؤمن بأن المرأة تكون أحيانا أكثر قدرة على الكفاح من الرجل، كل ما أنكره عليها هو هذه العقدة المرضية المستولية عليها ، ورغبتها فى محاكاة الرجل لدرجة مضحكة فى بعض الأحيان وطبيعة المرأة ليست أدنى من طبيعة الرجل فى رأيى، ولكنها مختلفة عنها فهى من الناحية العقلية تفكر تفكيرها الخاص ولها منطقها الخاص المختلف عن تفكير الرجل ومنطقه»[٣٤].

وعندما سئل الحكيم كيف تفسر إذن سخرياتك من منطق المرأة وتصرفاتها ؟ أجاب[٣٥]:

«إذا كان فى بعض كتاباتى ما يمكن أن يعتبر سخرية من المرأة، فليس المقصود بهذه السخرية جرحها، بل أن أظهر اختلاف تفكيرها عن تفكير الرجل».

ولتوضيح موقف الحكيم من المرأة نعود إلى كتاب عصا الحكيم فى الدنيا و الآخرة فقد كتب يقول «ضغطت العصا على زر الجهاز وطلبت حواء فسمع صوت آت من بعيد(٣٦):

- أنا حواء ... من يطلبنى ؟ .

- هنا الدنيا .. نهارك سعيد .

- نهارى سعيد ؟ أى نهار تعنى يا هذا ؟ وما معنى النهار ؟.

- عفوا نسيت أنه لا يوجد عندكم نهار ولا ليل،وبماذا أحييك إذن يا أم البشر؟ كيف يسلم بعضكم على بعض فى الآخرة ؟.

- لا حاجة بنا لذلك... ماذا تريد منى ؟ لا تضيع الوقت فى التافه من الكلام.

- هل آدم معك؟ ليكن فى علمك أنى طلبت محادثتك على انفراد؟

- أطمئن.. إنه أعتاد من زمن طويل.. منذ كنا على الأرض أن يسد أذنيه عن محادثاتى الخاصة.

- وهل كانت لك محادثات خاصة على الأرض ؟

- طبعا، وحتى قبل أن نهبط للأرض ألم أحادث الحية طويلا، لقد كان آدم يرى كل شئ ويتظاهر بالصمم وعندما أخبرته بجمال

شجرة التفاح سمى عملى إغراء، وعندما سئل عن حديثى مع الحية قال إنه لا يستطيع منع امرأة من الحديث والثرثرة - حقا إنه يلقى عليك أنت كل التبعة فى إخراجه من الجنة ؟ـ ولو علمت كيف سمم حياتى بعد ذلك طوال وجودنا على الأرض إنه لا يريد أن يفهم أنه شريكى فى كل ما فعلنا ونفعل، ولكننى فى نظره مخلوق وجد ليلقى عليه مصائبه وكوارثه وعواقب ضعفه ونزواته، يالقسوته إنه لا يريد حتى أن يعتبرنى ضلعا من أضلاعه كلا إن له ساقين تحملان جسمه فلابد من ثالثة تحمل ذنبه ووزره .. أنا هذه الساق .

أحداث مسرحية شهرزاد

بدأ الحكيم مسرحيته من حيث انتهت الأسطورة ، وهى تتكون من سبعة مشاهد، وتبدأ المسرحية فى آخر مرحلة من مراحل شفاء الملك شهريار من المرض العقلى والنفسى الذى أصابه ودفعه إلى ارتكاب جرائم القتل فى كل ليله[٣٧].

«الساحر: ما ذا يقول لك هذا الغريب الأسود ؟ الجارية: يسألنى عن سر فرح المدينة فأجبته هو عيد تقيمه العذارى للملكة شهرزاد» حتى أن الجلاد عندما سأله العبد عن سيفه قال[٣٨] «الجلاد: شريت بثمنه أحلاما».

ثم يقول[٣٩]: «الجلاد: لم تبق بالملك حاجة إلى جلاد».

ونحس من خلال حوار العبد عندما يرى الجارية مع الساحر أنه مثال للبهيمة التى تكمن فى داخله[٤٠] «العبد: ما أجمل هذه العذراء وما أجمل جسدها مأوى».

ويشرح الجلاد ما حدث بين شهرزاد والملك شهريار نتيجة العقدة التى أصابته ,ثم نعلم أن الملك لجأ إلى السحر فى محاولة للمعرفة، فإذا كان المشهد الثانى الذى تقع أحداثه فى قاعة الملكة بالقصر والذى يدور بين الوزير وشهرزاد ونعلم من الحوار أنه يحبها وهى تعرف ذلك وتعبث به ويخشى أن يكشف أمره فيفضل الحديث معها عن الملك شهريار(٤١)

«الوزير: أليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجى ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى ويقول لها الوزير أيضا(٤٢):

«الوزير: أن الملك بفضلك قد أمسى أيضا لغز مغلق أمامى فهو دائما يسير مفكرا باحثا عن شئ منقبا عن مجهول».

ثم نلمس من الحوار بعد ذلك مقدار معاناة شهريار حتى إنه يتمنى الموت(٤٣)

«شهرزاد: أنت تطلب المحال أنت رجل ذو رأس مريض.

شهريار: أنت تعرفين كل شئ ما أنت إلا عقل عظيم»

ويصرخ شهريار فى حيره(٤٤)

«شهريار: الطبيعة كلها ليست سوى سجن صامت يطبق على الخناق.

شهرزاد: أى سر تبحث عنه أيها الأبله ألا تراك تضيع عمرك الباقى وراء حب إطلاع خادع» لقد عاد شهريار إلى آدميته وأصبح مجهدا من البحث عن الحقيقة، وينتهى المشهد وشهرزاد تقول له.(٤٥):

«شهرزاد: نم.. نم أيها الطفل الذى أتعبه اللعب»

وفى المشهد الثالث نجد شهريار مع وزيره قمر مصمما على الرحيل إلى أطراف العالم[٤٦] «قمر هل يحسب مولاى أنه لو جاب ا لدنيا طولا وعرضا أنه يعلم أكثر مما يعلم وهو فى حجرته هذه ؟.

شهريار: دعك من الخيال يا قمر ما جنى أحد شيئا من الخيال والتفكير، مضى ذلك العهد الساذج.. اليوم نريد الحقائق.. نريد الوقائع نريد أن نرى بأعياننا وأن نسمع بأذاننا»

إن شهريار ما زال يبحث عن الحقيقة ويريد أن يرحل حتى يتحرر من عقال المكان[٤٧]

«قمر: إلى أين ؟

شهريار: إلى حيث لا حدود.

إن شهريار يؤكد أنه لن يعود لجسد شهرزاد الجميل ويصرخ[٤٨]:

شهريار: «شبعت من الأجساد... شبعت من الأجساد».

وعندما يخرج شهريار فى نهاية هذا المشهد تقول شهرزاد لنفسها[٤٩]:

«شهرزاد: مسكين هذا الإنسان لو يعلم كم أرثى له».

أما المشهد الرابع فتقع أحداثه فى الصحراء ساعة الغروب وقد مضى على رحيله مع وزيره يوما واحدا.

ونحس رغبة الوزير قمر فى الرجوع إلى حيث شهرزاد[٥٠]

«قمر: هلم بنا نقفل راجعين.

شهريار: إلى أين ؟

قمر: إلى حيث كنا.

شهريار: إلى حيث شهرزاد ؟ أيها المسكين ظهر ضعفك ولم يمض على رحيلنا يوم».

وفى المشهد الخامس وهو يقع فى بهو الملك أثناء الليل، نرى العبد يتسلق النافذة ليصل إلى شهرزاد(٥١):

«شهرزاد: من أخبرك أنى هنا ؟

العبد: نفحك العبق، ثم هذه النافذة أنبئتنى أن خلفها جسدا ينتظر الغرام.

شهرزاد: لا تلمسنى أذهب.

العبد: ما أجملك ما أنت إلاّ جسد جميل»

ثم نعلم أن شهريار قد استحال الآن إلى إنسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد «العبد: يريد الهرب إلى أين ؟

شهرازد: لا يعرف إلى أين وهذا سر عذاب هذا المسكين .. هجر الأرض ولم يبلغ السماء فهو معلق بين الأرض والسماء».

وفى المشهد السادس الذى تقع أحداثه فى خان أبى ميسور نعلم فى حوار بين أبى ميسور والجلاد أن شهريار انقطعت أخباره بعد أن ترك المدينة، ثم يقبل شهريار إلى الخان ومعه قمر ليرى الجلاد ثم يصفه شهريار(٥٢):

«شهريار: الهاربون من أجسادهم.

قمر: أو لهذا هربنا نحن من ديارنا وهجرنا أهلنا وطفنا ببلاد الأرض كى تكون هنا خاتمة رحلتنا.

شهريار: كيف تقول أنا سافرنا وهذه الأوتاد تربطنا إلى الأرض».

ومن خلال الحوار نعلم أن شهريار قد تحول إلى عقل خالص وأنه أصبح يعيش بفكره ولم يعد للشعور مكانا فى نفسه.

أما المشهد السابع والأخير فنرى شهرزاد مرة أخرى مع العبد وهما يتحدثان عن شهريار والعبد يخشى أن يقتله شهريار، ونعلم من خلال حوارهما معا أن شهريار قد عاد يائسا وأنه لا يستطع أن ينطلق من المكان وأنه يسير فى طريق أنتهى به من حيث بدأ، أو يختبئ العبد ليعرف ماذا يمكن أن يفعل شهريار، ويأتى شهريار مع قمر ويدور بينهما حوار ،وعندما يظهر العبد تسأله شهر زاد[٥٤]:

«شهرزاد: ألا تقتله وتقتلنى ؟.

شهريار: كلا.. لم تنظرين إلى هكذا.

شهرزاد :أنت رجل هالك».

ثم يعود العبد ليخبرنا أن قمر قد قتل نفسه[٥٥].

«العبد: أطاح رأسه عن جسده بسيف جلاد إذ أبصرنى خارجا من الحجرة.

ثم يدور حوار بين شهرزاد وشهريار عما حدث[٥٦]

«شهريار: لم يعد قمر يستمد الحياة من الشمس.. لقد كان رجلا.

شهرزاد: أما أنت .. أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينحر فيك القلق، حاولت أن أعيدك إلى الأرض فلم تفلح التجربة».

شهريار: لا أريد العودة إلى الأرض.

شهرزاد: لا شئ غير الأرض.

شهريار: وداعا إذن يا شهرزاد.

شهرزاد: أتذهب ؟ دعنى أحاول مرة أخرى.

ثم ينصرف شهريار فى صمت(٥٧)

«العبد: لقد ذهب

شهرزاد: لا مفر له من هذا.

العبد: أقسم أنها دماء زوجاته، مضى عهد الدماء، لكن هذا ما صار إليه الرجل.

شهرزاد: دار وصار إلى نهاية دوره.

العبد: أستطيع أن أعيده إليك.

شهرزاد: خيال شهريار آخر الذى يعود غضبا نديا من جديد، أما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت «لقد استمد الحكيم مسرحيته شهرزاد من ألف ليلة وليلة واستعار الجو العام للأسطورة، ولكن من المؤكد أنه لم ينقل الأسطورة ليقدمها للناس دون أن يكون له رؤية

خاصة، ترى ما هو المضمون الذى أراده الأديب توفيق الحكيم من مسرحيته ؟.

الحكيم يقول[٥٨]:

«فى قصتى شهرزاد صورة أخرى للمبارزة بين الإنسان والمكان وهو يصور بطلها شهريار قد أستنفذ فى صاحبته كل ما أراد من متع ولذة، وتحول قلقا ظامئا يريد معرفة الكون وأسراره وهنا يبدأ الصراع العنيف بين الإنسان الشقى بقصور فهمه وبين حقائق العالم وأسراره، ويحاول شهريار أن يرحل عن واقعه ومكانه ناشدا المعرفة، ولكن لا يلبث أن يعود فهو لا يستطيع فرارا من مادته، ويصطدم بخيانة شهرزاد فينتهى به الأمر إلى الشذوذ، ويبرز فى القصة الجانب الدينى عند توفيق الحكيم وخاصة الإيمان الصوفى بأن قوة كبرى فوق قوة العقل والمادة هى التى تتحكم فى مصير الإنسان ولا يستطيع الفرار، وكلا المسرحيتين أهل الكهف وشهرزاد تمثلان اتجاها فنيا عند توفيق الحكيم يمكن تسميته باسم المسرح الذهنى ذلك المسرح الذى يتخذ من مخيلة القارى وعقله مكانا لأبطاله وحوادثه أو كما يقول هو نفسه فى مقدمة بجماليون: «إنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرمز وقد أستطاع المؤلف خلال هذا اللون من التأليف أن يجعل شخصياته أقرب إلى الرموز أو المعانى المجردة التى تصلح لأن تكون أبواقا يتحدث من خلالها المؤلف، إذ ليست لها حياة شعورية أو عقلية معهودة عند القارئ، وليس من

المصادفة المحضة أن المؤلف قد أختار لجميع مسرحياته الذهنية موضوعات وأشخاصا أسطوريه، فإن الشخصية الأسطورية ليس لها فى نفس القارئ كيان واقعى خاص يمنع المؤلف من أن يعبث بها كما يشاء».

وللحكيم مع شهرزاد خواطر كتبها فى كتابه مدرسه الشيطان عندما قال[٥٩] :

«فى ليلة من ليالى وحدتى الطويلة تاقت نفسى إلى أنيس فذكرت الملكة شهرزاد وهى أيضا من مخلوقاتى الجميلة.

وهكذا يجد أنيسة فى شخصية شهرزاد التى يجدها تحادث الوزير قمر الذى يتهم شهرزاد فى قوله عن شهريار.

الوزير: إنى.. أردت أن أقول إنك غيرته وإنه انقلب إنسانا جديدا منذ عرفك.

ويطرق الباب ويدخل المؤلف الحكيم على شهرزاد فيبهر بجمالها وتلاحظه الملكة وتسأله عن السر فى اندهاشه والسر فى مجيئه، وهو لا يدرى لماذا أتى وتسأله عن صناعته فيقول لها إنه مؤلف ويغتاظ الوزير ويسأل عنه ولماذا يأتى، فينهره الحكيم على تدخله، وتسأله شهرزاد بعد هذا الحديث ـ شهرزاد: ماذا تريد منى ؟

الحكيم: أريد أن أعيش إلى جنبك

ولكن شهرزاد لا ترضى ذلك وتقول ـ إنك تزعم الآن، أنك صانعنا وخالقنا أمام ذلك الزمن المحدود، دائما نحن فى الحقيقة

صانعوك وخالقوك فى الغد أمام الخلود .

وينتهى الموضوع عند كلمات الحكيم:

- صدقت ولا أمل لى مع ذلك فى أن أعيش إلى جانبك.

وترد شهرزاد:

- فى الغد تصبح من مادتنا لو أن لنا اليوم مادة، وودعها وأنصرف»

ماذا قالوا عن شهرزاد

تحدث الكثير من الباحثين والدارسين عن مسرحية شهرزاد، وكانت هناك العديد من الآراء عن هذه المسرحية

ـ كتب جورج ليكونت عضو الأكاديمية الفرنسية رأيه الذى نشر فى مقدمة مسرحية شهرزاد والذى قال فيه(٦٠):

«تبدو شهرزاد فى جوهرها الخالص عاطلة من لألاء عقودها ونضار براقعها، وماذا يهم اسمها وملامحها ليكن لها وجه المرأة أو وجه الحظ أو وجه العلم أو وجه المجد، فلن تكون شيئا آخر غير القمة البراقة التى تتجه إليها وتتهالك عليها مطامع الإنسان، والواحة التى تلهب ظمأه دائما ولا تطفئه أبدا، والوضع الذى لا ظل للرحمة فيه حيث يتلاقى أمله الرغيب ووهمه المتبدد وكلاهما وفى للآخر، ذلك الوفاء الفاجع المحزن.

قال شهريار الملك:

ـ لقد استمتعت بكل شى وزهدت فى كل شى .

لم تستطع دماء العذارى والجوارى ولا أعاجيب ألف ليلة وليلة قضاها فى الطرب والحب بين ذراعى شهرزاد أن تصرف عن قلبه وساوس الهم وهواجس القلق، لقد أستنزف موارد المتع واللذة، ولكن ظمأ جديد يلوع الآن نفسه ويومض فكره:

- شبعت من الأجساد.. شبعت من الأجساد، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف، ومنذ هذه اللحظة تصعد المأساة وتتعقد المشكلة حتى تبلغ الدرجة التى يصبح فيها شهريار وشهرزاد وجها لوجه يمثلان ذلك التصادم العارم بين قلق الإنسان وسر الأشياء، سألها شهريار:

- من أنت ؟ هل تحسبيننى أطيق طويلا هذا الحجاب المسدل بينى وبينك ؟ فغمغمت شهرزاد بهذه الكلمات الخفية المشرقة:

- وهل تحسبك أيها الطفل لو زال هذا الحجاب تطيق عشرتى لحظه ؟

ذلك لأن الحق الذى لا شبهة فيه أن منشأ العظمة فى القلق الإنسانى، هو أنه عضال لا طب له ربما كان من أسباب عظمته أيضا أنه ضرورى للإنسان باعتباره باعثا على بحثه المتصل، وعلة لتلك الغريزة التى تدفع كل جيل رغم هزائمه ومغارمه أن يؤدى الشعار إلى الجيل الذى يعقبه ليدخل به ساحة الأمل، وكان لابد من شاعر يجرؤ على وضع إحدى المأساتين العظميتين للإنسانية فى هذا الإطار الضيق، وكان لابد منه أن يكون هذا الشاعر شرقيا دقيق الحس خصب القريحة كتوفيق الحكيم، ليروض الصعب فى

مثل هذا العمل بهذا الوشى الفنى العربى البارع الذى لا يزال يدهش ذهننا الديكارتى بعض الدهش قبل أن يفتنه كل الفتون»

وكتب ناقد فرنسى يقول[٦١]:

"أن أبطال الحكيم يرتابون فى القوة الغيبية أبلغ الريب وليس من همهم أن يفنوا فى مبدأ روحانى علوى، فلا يزال الإنسان يواجه مصيره الغامض القاسى فلا يجنى من هذه المخاطر غير حال عجيبة من التناقض، تجعله معلقا بين السماء والأرض ولا تهبه الحرية إلا إذا تكلف نوعا من اللامبالاة، فى جو من السخرية المرة التى تقضى عليه بالموت والضياع، هكذا نجد أنفسنا إزاء مسرح تدور مآسيه فى دائرة من العذاب الفظيع، وتسعى شخصياته لمثل بعيدة المنال .

«ثم حلل شخصية شهريار فقال عنها[٦٢]:

«الهدف الأساسى الذى يعصر قلب شهريار هو التحرر من سلطان الزمان والانطلاق من سجن المكان، وهم يتمنون لو استطاعوا أن يخلصوا من طغيان أفعالهم يعذبهم الشوق للحياة فى ظل عالم لا أثر للظلم فيه، بل إنهم يمقتون فكرة الحد نفسها ويتوقون إلى لقاء الموجود الكامل الذى لا يحده قيد بعيدا عن أسوار هذا العالم وضروراته».

«يقول شهريار[٦٣] :

«أن الزمان يجثم على صدرى»

ويهيم الملك من بلد إلى بلد مأخوذا بسحر اللانهاية التى تنعكس فى عينى شهرزاد إنه لا يجنى من بحثه وتطوافه فى الأفق إلا فقدان ذاته وضياع الوجود الحق الذى جاب الأفق بحثا عنه.

- أو لست كالماء يا شهرزاد ؟ سجينا دائما ؟ نعم ما أنا إلا ماء... هل لى وجود حقيقى خارج ما يحتوى جسدى من زمان ومكان، ومع ذلك فسرعان ما اتخذت حياتى شكل ما احتوى جسدى من زمان ومكان.

ونعود فنقول إن من الخطأ أن ينظر النقاد هاهنا فلا يجدون إلا التعبير عن حنين غامض رومنتيكى إلى الأوطان، إن مقوماتنا الذهنية تقف عاجزة أو هى كذلك حتى الآن فى كل ما يتصل بكتاب الشرق النابغين، وأشد ما نخافه أن يحاول امرؤ التقريب بين أعمالهم وبين فلسفتنا الوجودية الحديثة تقريبا، من شأنه أن يعقل التاريخ من حسابه»

وجاء فى جريدة التايمز هذا المقال عن مسرحية شهرزاد(٦٤):

«قد استطاعت مسرحية الحكيم الأسطورية فى ترجمتها الممتازة التى قام بها (مستر سايكس) أن تحمل خلال بساطتها الجميلة مثل هذه المشاعر دون الانهيار تحت وطأتها، وإن جمعها بين روح السحر والتأمل الفلسفى والإحساس بالمذلة العميقة أمام الأشياء الغامضة التى تحاول كشفها قد جعل من الإصغاء إليها تجربة نادرة، على أنه لا يمكن للعقل الغربى إلا أن يصدم بما فيها من غموض ورمزيه غير مألوفة، ففى حين أن القمر (قمر) يموت بطريقة محيره لأنه لا

يستطيع المضى فى أيمانه بأن الشمس تستحق العبادة، فى حين أن سيده الملك شهريار يجب أن يستأنف بحثه عن الحقيقة معلقا بين السماء والأرض».

وحلل الدكتور طه حسين المسرحية وقال عنها(٦٥):

«ترمى شهرزاد إلى أن تقدم لأدبنا الحديث صورة تعبر عن النفس البشرية وقد أمضها الشك فبعد ألف ليلة وليلة يحاول شهريار الملك وقد أرضى نهمه، أن يعرف حقيقة شهرزاد تلك الفتاة البسيطة التى لم تبرح قط قريتها، وإن كانت تعرف كيف تروى تاريخ العالم، من هى؟ يسألها فلا يفوز بجواب، وملامحها تشى بأن ثمة سر تخفيه، وما نظراتها وابتسامتها إلا أحاج محيرة وإنى لأعتقد أن الشك الذى يتعذب به شهريار يعذب المؤلف بدوره، وينتهى الملك إلى إدمان السحر والسفر، ولئن كانت شهرزاد نجحت فى أن ترتفع به إلى السماء وهو إذا معلق بينهما حتى يصاب بالإعياء، وهو لم يعد يكترث بشئ، فلا يشعر بأى أسى عندما يباغت شهرزاد وهى تخونه تماما كما فعلت زوجته الأولى مع عبد سود».

وكتب رجاء النقاش يقول(٦٦):

«أخيرا عرفت شهرزاد الحقيقة، عرفته بعد أن ظلت ٣٠ سنة وهى تفتش عنها فى رأس الحكيم، بل لقد تخلت فى ذلك الزمن القديم عن جسده فى سبيل البحث عن الحقيقة، وربما بسبب اليأس من الوصول إلى شاطئ اليقين، وعندما كفت شهرزاد عن البحث فى سبيل الحقيقة، وفى هذه اللحظة تحولت إلى لغز من

الألغاز وأصبح الجميع وهم يفتشون بكل الوسائل التى يملكها الإنسان عن السر الكامن فى شهرزاد، بعضهم كان يبحث عن السر بطريق الحواس، ظنا منه أن الإحساس المادى كفيل بكشف الأستار، وكان بعضهم يريد أن يصل إلى غاية الغايات لسر شهرزاد عن طريق العقل، فهو الرائد القائد كاشف المجهول، والذى لا ينهزم فى حرب، وكان البعض يبحث عن السر الكامن فى شهرزاد عن طريق القلب، فدفء العاطفة يكفى وحده للوصول للشاطئ البعيد شاطئ اليقين، ولكن الفنان الزوج كان فى ذلك الحين قليل التجربة غامض الرؤية للحياة، كان كل ما يعنيه ويعذبه هو محاولة الوصول لحقيقة الحياة أو بعبارة أخرى لحقيقة الزوجة الغامضة شهرزاد، ومنذ ذلك الحين والحكيم يضرب فى آفاق الدنيا ومعه بل وفى قلب حبيبته وزوجته شهرزاد، أنهما يبحثان معا عن الحقيقة فى الزمان والمكان.

أما الدكتور مندور فقد قال عن المسرحية[٦٧]:

«يركز الحكيم اهتمامه على العناصر الفكرية الداخلة فى الصراع الذى يجريه صرفه عن الاهتمام الواجب بالأحداث والمواقف، حتى لنجد بعض مسرحياته تكاد تخرج عن صورة المسرحية إلى صورة الحوار الخالص الذى تتجادل فيه الشخصيات، مثلما نلاحظ فى شهرزاد التى تدور جميع مناظرها حول مناقشة قضية ذهنية واحدة هى - هل يستطيع الإنسان أن يفلت من نداء الحياة أى نداء الجسد والقلب ؟ .

وتنتهى المناقشة بأن ما يريد أن يصبح عقلا خالصا يصبح كالشعر التى تشيب وتبيض ولا يعود لها من علاج غير انتزاعها،

والحوار فى المسرحية شعرى ممتع وجوها ساحر، ولكن المسرحية خلت أو كادت من الموقف التمثيلية والعناصر الدرامية الحية المثيرة»

ويقول الدكتور مندور فى سطور أخرى من الكتاب(٦٨):

«القضية هل فى استطاعة الإنسان أن يعيش بالعقل وحده، وأن يكرس حياته للبحث عن المعرفة والتماسها فى فجاج الأرض متخلصا من نداء القلب والجسد اللذين يرمزان للحياة النابضة، وقد وجد الحكيم فى قصه ألف ليلة وليلة وعاء لمعالجة هذه القضية».

والكاتب المسرحى ألفريد فرج قال عنها(٦٩):

«شهرزاد ليست مادتها شخصيه الملكة الفاتنة أو قصة العلاقة بين شهريار وزوجته الجديدة التى أحبها فتخلص بحبها من عاداته الدموية التى كانت تجعله يتزوج كل مساء ويقتل زوجته فى الصباح، وإنما مادتها الصراع بين الوجود والواقعى الميتافيزيقى الذى هو نبت العقل الفلسفى المحض، والوجود الواقعى المادى البسيط».

والدكتور عبد المنعم خفاجى قال عنها (٧٠):

« شهرزاد غنية بالرمز، فهى مسرحيه رمزية بكل معنى الكلمة وإذا كان محتواها وأبطالها شرقيين فإن الحكيم يستمد من الفكر الأوربى الحديث كل خصائصها وبخاصة من ميترلنك الذى ظهر واقترن مسرحه بظهور تيار الرمزية فى المسرح الحديث .

فمسرحياته الرمزية كانت تقف بجوار شوامخ المسرحيات الواقعية والعادية فى زمنه، مع شاعرية حواره، وكل هذه السمات

تحققت فى مسرحية شهرزاد الذى بدأ الرمز فيها قويا حتى لكأنه وهو يقدم شخصياته المسرحية يعمل عمل الساحر، إذ تبدو هذه الشخصيات كأدوات فى يد قوة خفية تنبعث من واقع منظور.

والدكتور أحمد كمال زكى يقول عن المسرحية(٧١):

«شهرزاد فى تلك الأبعاد نموذج يعكس الاستعانة بالأسطورة عن أحدى المشكلات الأساسية التى تصدى لمعالجتها الحكيم وصور بها أعماقه فى حدود ما منحته حضارة العصر، ولقد غدت المسرحية بعد طبعها أكثر أعمال المعاصرين عرضة للجدل، وأن تكن لم تقطع برأى، إلا أن يكون هدف المؤلف أن يسأل بلا توقع بجواب، غير أننا نلاحظ أنها تكشف عن أزمة الإنسان العربى أو المصرى بخاصة الذى أوصلته آراء وتحليلات أخرى منها(٧٢):

«هى قصة الذهن الإنسانى المجرد من أوشاج البشرية، هى قصة القلق الفكرى والشك الذهنى وأن شعاع الأيمان الوحيد فى قلب قمر يتراءى خافتا بين الحين والحين، ثم ينطفئ قبل أن ينير الطريق، وكل الشخصيات هناك شخوص رمزية لا تربطهم بالقلب الإنسانى رابطه ولا يستثيرون عطفنا البشرى، حتى فى أشد مواقفهم حروجة، فشهريار فى حيرته المضنية وقلقه المنهك لا يستحق منا أكثر من فتح العين وانتباهه الذهن بينما قلبنا ساكن».

وفى سطور أخرى من الكتاب قال(٧٣):

«شهرزاد الحكيم تحاور شهريار حوارا فلسفيا مرة، وتحاول أن تهبط به للأرض مرة، وأن تنقذه بإثارة غرائزه مره، ولكنه يأبى إلى غير عودة»

ولكن الدكتور محمد مندور يقدم فى كتابه مسرح توفيق الحكيم بعض العيوب التى يراها فى المسرحية فيقول(٧٤):

«توفيق الحكيم لا يصور لنا فى مسرحياته كيف حلت عقدة شهريار الملك، كما أن الحكيم لا يعرض لحقيقة السبب الذى تولدت منه عقدة شهريار، مما يحملنا على أنه يسلم بوقوع الخيانة الزوجية التى ترويها القصة الشعبية، كما أنه لا يصور لنا فى أحداث كيف برئ شهريار من عقدته، فمسرحيته تبتدئ عند آخر مرحلة فى برء شهريار حيث لا نعلم عن وحشيته غير آخر مراحلها وهو أمره بقتل زاهدة العذراء دون أن نتبين لذلك سببا، ثم تكليفه أحد السحرة بتعذيب إنسان يغمسه حتى فتحة فمه فى برميل ملئ بزيت السمسم وإخراجه منه بعد ذلك ليجف فى الهواء، دون أن نتبين أيضا أية حكمة من هذا التعذيب إلا أن تكون مجرد أشارات إلى ما كان قد أنحدر إليه شهريار من وحشية فظة غليظة، وفيما عدا ذلك يقدم لنا توفيق الحكيم شهريار وقد أصبح عقلا خالصا بعد أن مر من مرحلة الحيوانية الجسدية إلى مرحلة العاطفية القبلية لينتهى إلى مرحلة العقل الصافى حيث يقول:

- شبعت من الأجساد، شبعت من الأجساد، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف، كما يقول

- لقد استمتعت بكل شئ وزهدت فى كل شئ»

وكان توفيق الحكيم قد كتب عن مسرحيته يقول[٧٥]:

«شهرزاد أراد الإنسان فيها أن يخلع إنسانيته بما فيه من غرائز وحدود وأن ينطلق مرتفعا ولكن القوة الدافعة لم تكن كافية، فظل معلق بين الأرض والسماء وأصبح بذلك إنسانا محطما غير صالح للحياة، وكان لابد له أن يعيش مرة أخرى أن يعود لأرضه وإلا فهو ضائع فى الفضاء» وكان الحكيم قد كتب مقالا له بعنوان مصير الإنسان فى كتابه أدب الحياة قال فيه[٧٦]:

«قرأت أخيرا فى كتاب لأحد الأدباء هذه العبارة:

- سوف تأتى على الإنسان لحظة يأبى فيها الحياة ما لم يكر عائدا إلى الحيوانية.

فذكرت على الفور الملك شهريار أن هذا الإنسان قد حاول عبثا أن يتذوق الحياة فى أواخر أيامه فقد بلغ من التحرر الفكرى وقتئذ مبلغا باعد بينه وبين البشرية، وقد عاش حياة الحيوان يوم كانت تقدم له فى كل ليلة عذراء، يفتك بها فى الصباح، وعاش حياة القلب يوم عرف شهرزاد ونسى القتل والفتك وجلس يصغى إلى قصصها، ثم عاش حياة العقل يوم أيقظ فكرة حديث شهرزاد، واتسعت أمم بصيرته آفاق عوالم ليس له حدود فأنطلق يهيم فى أجواء الفكر العليا وفتنه حب المجهول واستكشاف المستور ولم يسعفه العلم فلجأ إلى السحر، ولم يطفئ غلته السحر فعاد إلى

الفكر وضاقت به الأرض فتطلع إلى السماء ولم يعد على هذه الأرض شيئا يغريه بالبقاء إلا أن يعرف تلك لذته الوحيدة التى بقيت له، و وفى أثناء ذلك كله كانت شهرزاد ترقبه فى عطف فهو معلق بين الأرض والسماء ينخر فيه القلق، وجعلت شهرزاد تحتال فى علاج الداء ما السماء فمن الجنون أن يفكر إنسانا فى بلوغها، فلا مناص إذن من إعادة شهريار إلى الأرض إذا أريد له الحياة، فلجأت إلى العبد كى يعينها على إيقاظ الحيوان المحتضر فى أعماق شهريار ولكن التجربة لم تنجح».

وكانت فكرة الصراع فى النفس البشرية تشغل عقل وفكر توفيق الحكيم منذ طفولته، فهو يحكى كيف أصيب فى الطفولة بالحمى، وكانت تعاوده كل ما أبصر جنازة ميت، وكان يسأل نفسه ما العلاقة بين ذلك المرض الجسمى والخوف من منظر الموت، ثم يجيب عن هذا السؤال بقوله[٧٧] «أعتقد أنى كنت أعيش صراعا عنيفا بين قوتين، قوة الموت، أى الحرية المطلقة فى فضاء اللانهاية، وقوة الحياة أى الحبس داخل جسم حى محدود، هاتان القوتان كانتا تتنازعان وجودى وكانت الحرب بينهما سجالا، على أن الجسم كان يتخاذل منهوكا محموما فى ميدان ذلك الصراع الخفى، كلما ظهرت له قوة الموت، وشفيت من الحمى ولم يبق من أثر لتلك الحرب الضروس غير ذلك المظهر المعنوى الحالى للعراك القائم فى نفسى بين الحرية الروحية والفكرية وبين ذلك الجسم المقيد بأغلال نواميسه وبيئته وحدوده الأرضية»

وقد قال الحكيم فى مقدمة مسرحيته مصير صرصار[٧٨]:

«الشرط أن تكون نهاية البطل نتيجة لصراعه مع قوة لا قبل له بها»

وقال أيضا فى مقدمة مسرحية مصير صرصار[٧٩]:

«الإصرار على كفاح لا أمل فيه فى مفهومى جوهر التراجيديا، وهذا المفهوم يجعلنى لا أتقيد بالتعريفات المألوفة، فليس الحزن ولا الكوارث ولا موت البطل بشرط عندى للتراجيديا»

وما قاله توفيق الحكيم على لسانه فيه الرد الكافى على ما أثاره الدكتور محمد مندور، وقد استطاع توفيق الحكيم من خلال مسرحيته أن يقدم نصا حيا، وقد كانت شخصيات المسرحية مرسومة بدقه، وواضح أن توفيق الحكيم يكتب عن وعى وعن فهم وعن دراسة فهو يقول[٨٠]:

«الشخصية عندى نمط شامل، هو وليد العقل لا النقل من بين عامة الناس.. الشخصية عندى شاملة من حيث إنها تمثل جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسانهم، فمثلينا بطل أهل الكهف لا يتميز بصفات ينفرد بها عن سائر الناس، وإنما هو يمثل كل الناس فى مواجهتهم ومقاومتهم للزمن، ونضالهم بأمل تحقيق الحياة خارج الزمن أى الخلود، فإذا شئت فقل إن مسرحى بذلك مسرح أقنعة، إن مسرحى خليط من كل هذه الصفات».

فبراعة الكاتب تتجلى فى أخفاء ملامح عن شخصياته ، ويجب ألا تكون الشخصيات بوقا يطرح أفكاره على لسانها، بل يجب أن

تكون شخصيات حية، وهذا ما نحسه من خلال دراسة مسرحيات الحكيم.

وهذا هو توفيق الحكيم نفسه يقول على كتابة فن الأدب(٨١):

(الكاتب المسرحى لا يمكن أن يخرج عن قالبه التمثيلى الذى يقضى بأن تجرى الحوادث دائما من أفواه أشخاص يتحاورون، وإذا تحاوروا فلا ينبغى ن يظهر المؤلف بينهم أو يتدخل فيما يقولون ليصف ما غمض من أحوالهم وتصرفاتهم، فى حين أن هذا كله ممكن ومباح للقصص الراوية».

ويتخيل الحكيم أن شهرزاد قد جاءته فى الليلة الثانية بعد الألف، ونعيش هذه الصورة التى جاءت فى كتابه قلت ذات يوم (٨٢):

«شهرزاد: لقد فرغت من قصصى يا شهريار، ونحن الآن فى الليلة الثانية بعد الألف، فإذا أردت أن تقتلنى كما فعلت بنسائك الأخريات فافعل.

شهريار أقتلك أنت ؟ كلا.. إنما أود الآن لو أقتل أشخاصا آخرين.

شهرزاد: من هم ؟

شهريار: وزرائى.. أولئك المراءون المنافقون الذين ما عنوا قط بأن يطلعونى على ما أطلعتنى أنت عليه، لشد ما كنت أجهل الناس بل شد ما كنت أجهل نفسى، لطالما حسبت الدنيا طعاما وشرابا ونساء، ولكنك أبرزت فى أحاديثك عالما زاخرا بشتى المعانى

والألوان، وأظهرت لى الناس فى مختلف أحوالهم وطبقاتهم، لقد رأيت الفقر والجوع والعرى والبؤس والظلم واللوم إلى جانب الغنى والترف والرفاهية والنعيم، لقد كشفت لى عن الجانب المستور فى سواد شعبى فعلمت إلى أى مصير يسير.. قصصك يا شهرزاد إن هى إلا تقرير خطير عرفت كيف تقدمينه إلى لا تدرك الأمور قبل فوات الأوان.

شهرزاد: إنى ما قصدت يا مولاى إلا تسليتك وإيناس وحشتك فى تلك الليالى الطوال.

شهريار: أحمد لك هذا التواضع.. إنك بارعة فى مخاطبة الملوك.. اطمئنى لن أمعن فى البحث عن مقصدك.. يكفينى أنى عرفت وفهمت.. لقد كنت لى مرآة صادقة يا شهرزاد رأيت فيها حقيقتى وحقيقة شعبى وتلك أنفس مرآة يستطيع أن يعثر عليها ملك.

شهرزاد: هذا إطراء يسرنى ويخيفنى.

شهريار: ولماذا يخيفك ؟.

شهرزاد: ليس أقصر من عمر مرآة فى يد ملك أنه قد يحطمها إذا ضاق ذرعا بما تعكس من حقيقة.

شهريار: لست أنا الذى يفعل ذلك يا شهرزاد.. ربما كنت كذلك فيما مضى.. أما اليوم فأنا رجل آخر ألا تبصرين فى وجهى تغييرا؟ ألا تلمحين فى عينى بريقا ؟ ألا ترين أنى مقدم على أمر جلل ؟.

شهرزاد: أرى حقا أنك تغيرت يا مولاى .

شهريار: نعم.. أصبحت رجلا أعرف واجبى وأدرك مهمتى.. وأعلم ما يجرى حولى.. لم أعد ملكا يدفن رأسه فى وسائد النساء، لقد رفعت بيدك يا شهرزاد رأسى برفق كى أبصر وجذبتنى برفق وبلطف عن جو العطور والبخور، وجعلتنى أفتح نافذتى المسدلة الأستار لأستنشق رائحة الخطر المقبل على

شهرزاد: أى خطر يا مولاى ؟

شهريار: أخبرينى بالصدق يا شهرزاد.. ماذا يقول الناس عنى؟.. تكلمى.. ما بالك تصمتين ؟ وما بال الحيرة تعلو وجهك، والحرج يعقد لسانك ؟ إذن فاسمعى ليس من العسير أن أستشف رأى الناس فى، أنهم ولا ريب يقولون فى كل مكان: ماذا صنع لنا ملكنا شهريار، غير أن أخذ من بيننا العذارى، يستمتع بأجسادهن فى كل ليلة، ويسلمهن للجلاد فى كل صباح .. أما نحن الشعب فما فكر فينا وفى بؤسنا وشقائنا بمثل ما فكر فى متعته ولذته.

أليس هذا ما يقولون ؟ تكلمى يا شهرزاد وأصدقينى القول.

شهرزاد: لاشك إنهم قالوا ذلك.. ولكنك لست وحدك المسئول.. معك وزراؤك.

شهريار: أتمزحين يا شهرزاد؟ لو كان وزرائى مسئولين حقا معى لأخبرونى بما يقال.. كلهم ولا ريب قد سمعوا مثلك ما يقول الناس.. ولكنهم يحجمون عن إخبارى لأنهم يعلمون أنه لن يقع

عليهم وزر ولا ضرر.. فإن الرياح لا تصيب إلا تيجان النخيل، أما هم ففى الظل آمنون يتلقون الثمر، وفى رأسى فكرة يا شهرزاد.. أنت من أطلعه عليها، سأقتل هؤلاء الوزراء.

شهرزاد: تقتلهم؟

شهريار: لا تفزعى.. ليس بالسيف أقتلهم، ولكن بشئ آخر.

شهرزاد: بماذا ؟

شهريار: بالمسئولية.. بالتبعة.. سأضعهم فى مهب الريح.. سأقول لشعبى: اختر لنفسك وزراءك.. واشترط عليهم شروطك.. وألزمهم بحاجاتك واجعلهم منوطين بمطالبك، مسئولين عن هنائك.. فإذا قصروا وتهاونوا فاعزلهم واختر غيرهم.. وأنا مقرك على كل تصرفاتك لأن كل غايتى مصلحتك أنت وحدك يا شعبى، وكل أملى هو فى سعادتك ورفاهيتك.

شهرزاد: أو تفعل ذلك حقا ؟

شهريار: وما الذى يمنعنى من فعله يا شهرزاد؟ أليس من واجبى أن أفتح للشعب طريق هنائه ليبحث عنه بنفسه؟ لا أريد أن يقال بعد اليوم إن مفتاح هذا الطريق تحت وسائدى الموشاة سألقى به إليهم من هذه النافذة.

شهرزاد: وماذا تصنع بعد ذلك يا مولاى؟

شهريار: أشرف عليهم، أراقبهم من عل وأرسل إليهم مع النسيم أخر قبلاتى وأعز تمنياتى.

شهرزاد: أهى قصصى التى أوحت إليك بمثل هذا الشعور النبيل؟ إنى إذن لامرأة عظيمة أعترف لك أنى ما كنت أتوقع أن يحدث هذا كله، يوم جئتك فى الليلة الأولى.

شهريار: وأنا ما كنت أتوقع إلا أن أرى دمك يسفك فى اليوم التالى.

شهرزاد: ها قد مضت ألف ليلة وليلة ثم ليلتان ولم تسفك دمى ولم تقبلنى.

شهريار: حقا يا شهرزاد، لقد شغلنى ذهنك عن دمك وعن فمك».

يقولون إن مسرحيات الحكيم كتبت للقراءة لا للتمثيل فهل هذا صحيح ؟ يجيب الكاتب ألفريد فرج عن هذا السؤال بقوله[٨٣]

«ليس هذا صحيحا إن أدب الحكيم المسرحى مستوف لكل شروط وأركان المسرح.. الفكرة والصراع الدرامى والموقف والحوار بدرجة عالية من التفوق».

والحكيم لم يفكر عند كتابة روايات مثل أهل الكهف وشهرزاد وبجماليون أن تظهر هذه الأعمال على المسرح الحقيقى، يقول الدكتور عبد القادر القط[٨٤]:

«نراه يراوده الأمل فى أن يتاح لتلك لأعمال فنان عبقرى يستطيع أن يتغلب على الصعوبات التى تحول دون تمثيلها، وفى هذا يقول من مقدمة بجماليون أيضا:

«أترى ينبغى لمثل هذه الروايات إخراج خاص إخراج يلتجأ فيه لوسائل غامضة من موسيقى وتصوير وأضواء وظلال وحركه وسكون وطريقة إيماء وإلقاء وكل ما يحدث جوا يهمس به ما تهمس به تلك المعانى المطلقة، ربما.

وفى قول المؤلف هذا دليل على إحساسه هو أيضا بما فى هذه الأعمال من طابع مسرحى، لا يحملها خالصة للفكرة الذهنية وحدها.

أما شخصيات شهرزاد فأقل التصاقا بالحياة، وأكثر إيغالا فى الأسطورة أو هكذا صورها المؤلف لذلك كانت أكثر صلاحا لتصوير الأفكار المجردة، وإن لم تخل من مفارقات حين تبعد أحيانا عن الجو الأسطورى وتنزل فى بعض المواقف لواقع الحياة».

فتوفيق الحكيم فى تمثيليته هو الفنان المعنى[٨٥] «بمسائل الذهن والفلسفة المنعزل عن مسائل الحياة الواقعية ملابساتها المبهورة بالمرأة الحذر المتخوف منها الغامض المبهم الذى لا يصل بشئ لنهاية ولا يحسم فى أمر برأيه».

وعن مسرحه الذهنى يقول ألفريد فرج[٨٦]:

«يقولون إن مسرح الحكيم الذهنى لا يتميز بالإمتاع وليس فيه ما يخلب اللب من شخصياته متلونة متطورة، أو مواقف انفعالية أو انتقالات متنوعة فى الأمكنة مما يضمن للجمهور فرجة ممتعة فهل هذا نقص فى مسرحه ؟ لا أقول أن هذا نقص أو ميزه لمسرح

الحكيم ولكنه خاصية من خواصه، ورغم الديكور الجمالى الساحر الذى أخرجت أمامه مسرحيات الحكيم الذهنية فى مصر استطيع أن أزعم أن فن الحكيم فن مثقف، لقد استقى الحكيم إلهامه التكتيكى من المسرح الأوروبى الحديث وهو مسرح تخلص من الروح العاطفية وأتجه للعقل».

وقد شرح الحكيم طبيعة تلك المسرحيات الذهنية فى مقدمة مسرحية بجماليون فقال(٨٧):

«إنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز، لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة، لقد تساءل البعض: أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقى ؟ ما أنا فأعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل أهل الكهف وشهرزاد وبجماليون، ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات بل جعلتها عن عمد فى كتب مستقلة عن مجموعة المسرحيات الأخرى المنشورة فى مجلدين حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل».

وقال فى كتابة أدب الحياة ردا على ما أثير حول المسرح الذهنى(٨٨):

«فى الأدب المسرحى مثلا يجب التفرقة بين المسرحية باعتبارها أثرا أدبيا يقرأ، والمسرحية باعتبارها أثرا يدفع به التمثيل».

الحوار فى مسرح الحكيم

كثر الكلام وطال حول العامية والفصحى فى كتابة الأعمال الفنية، وكان لتوفيق الحكيم رأى فى هذا الموضوع فقال فى بيانه المنشور مع مسرحية الصفقة فى مشكلة اللغة (٨٩):

«سبق أن خضت التجربة مرتين فى محيط واحد: محيط الريف المصرى، وكتبت مسرحية الزمار بالعامية وكتبت مسرحية أغنية الموت بالفصحى، فما هى النتيجة؟ فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة، لكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطق بها الأشخاص، فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية فى كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم على اعتراض وجيه هو أن هذه اللغة ليست مفهومه فى كل زمن ولا فى كل قطر ولا فى كل إقليم، فالعامية إذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان، وكان لابد لى من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى، وهى فى نفس الوقت مما

يمكن أن ينطق الأشخاص ولا ينافى طبيعتهم ولا جو حياتهم لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم والقارئ من الممكن أن يقرأها بحسب نطقها الريفى فيقلب القاف لجيم أو إلى همزه تبعا للهجة».

إنها تجربة خاضها الحكيم وأسماها اللغة الثالثة ولذلك قيل عنها[٩٠]:

«هى اللغة الثالثة، وسوف تصبح لغة التخاطب حتما، وهو يلاحظ أنها لغة المفكر المثقف فى حياته العادية فى لغة الحكيم ذاته لغة العلم.. اللغة الملائمة للمسرحية».

وقال الحكيم أيضا فى لقاء مع الناقد فؤاد دوارة[٩١]:

«أنسب لغة للمسرح هى اللغة العربية المبسطة، التى تفهم فى كل البلاد العربية، وهى اللغة العربية الصحيحة المبسطة التى تسمى بلغة الصحافة، فهى أنسب لغة تكتب بها المسرحية حتى يمكن فهمها وتمثيلها فى كل بلد ينطق باللغة العربية خصوصا إذا طبعت المسرحية لأنها حينئذ تكون موضوعة فى أداة الاتصال العامة التى يفهمها كل إقليم داخل البلد الواحد من صعيدى وبحراوى ونوبى وغير ذلك، كما يمكن فهمها فى كل أنحاء العالم العربى، أما التمثيل فهو متروك لكل بيئة حسب لهجتها فإذا رأت أن تجعل الممثلين ينطقون باللهجة الإقليمية فما عليهم إلا أن ينطقوا الشخصيات بهذه اللهجة، كما أنهم لهم أن يمثلوها باللغة التى كتبت بها إذا شاءوا، أما أن تكتب المسرحية وتطبع وتنشر من أول الأمر بلهجة

إقليمية خاصة فسيؤدى ذلك لتفتيت الأدب والفكر واستحالة إيصاله إلى كل من يتكلم باللغة العربية سواء فى البلد الواحد أو فى البلاد الأخرى المتعددة، وهناك أمر يدعو لشئ من التفكير وهو إمكان ارتفاع اللغة العامية لمستوى يمكن معه أن تصبح لغة عامة يفهمها ويتذوقها كل شخص فى أى بيئة ,بل عليهم أن ينطقوا لغتهم العامية ويتطوروا بها، وفى هذه الحالة تصبح الفصحى المبسطة لغة مسرح كتابة وتمثيلا».

وقال الحكيم فى مقدمة مسرحيته الورطة[٩٢]:

«على الرغم من اصطناعى لغة عربية مبسطة غاية التبسيط إلا أنى أجد عند التمثيل الحاجة إلى من يحولها أو يترجمها إلى اللغة العامية، وهذا وضع عجيب فالاعتراف بوجود لغتين منفصلتين لأمة واحدة تسعى إلى إذابة الفوارق بين طبقاتها لأمر لا يبشر بخير ولطالما عيرنا أهل اللغات الحية بأن لغتنا العربية صائرة لزوال لأن الناس فى تخاطبهم لا يتكلمونها، وكان أهل المصلحة منهم يمعنون فى إيهامنا بعمق الهوة بين الفصحى والعامية وباستحالة تلاقيهما يوما ,والواقع الذى نلاحظه اليوم و لاحظه كثيرون وهو عكس هذا الزعم، فالعامية هى المقضى عليها بالزوال والفارق بينها وبين الفصحى يضيق يوما بعد يوم، ويكفى أن نستمع لفلاحنا أو عالمنا فى مجلس الأمة أو مجالس الإدارات ليتضح لنا أن لغة الكلام العادى قد ارتفعت للمستوى الفصيح، ولأن الفصحى فى الخارج أفسحت صدرها لبعض الشائع فى النطق والحوار دون أن تطرده

من حظيرتها طردا فيلجأ للابتعاد التام ,وينشئ لنفسه لغة خاصة به يعمق فيها الفوارق والحواجز نحن أيضا فى لغتنا العربية بشئ من السماح فى لغة التخاطب، والحوار وأن تصل لمستوى موحد من لغة عربية أقرب ما تكون إلى السلامة، وحبذا لو انتهى الرأى لتصبح العامية باستخدام العربية المبسطة».

وقال الحكيم أيضا(٩٣):

«أن توحيد لغة التخاطب بين الطبقات للعرب، وإن تعذر بالتزام الفصحى لتكون العامية الفصحى هى لغة التخاطب الموحدة، وهذا ما سوف يحدث حتما بارتفاع مستوى الوعى الثقافى العام لدى الشعوب العربية جمعاء».

ونلاحظ من خلال قراءة مسرحية شهرزاد أن الحكيم يستخدم اللغة الفصحى للتعبير، وحواره يتسم بالبساطة والإيجاز والتركيز لتحديد معالم الشخصيات، فهو كما قال(٩٤):

«العدو اللدود للمسرحية، هو الإسراف والمؤلف السخى بالكلمات والمترادفات والاسترسالات تلحق بالمسرحية أبلغ الضرر، فأنت فى المسرحية محدد بحيز معين من الوقت ومن عدد الكلمات والصفحات، ويجب أن تكون خازنا ورقيبا شديد اليقظة على أشخاصك فلا تجعل أحدهم يطغى بكلام أزيد مما ينبغى، وكلما استطعت أن تضغط حوارك وتجعله يصيب ويؤثر بغير إسراف ولا دردشة ولا إنفاق بغير حساب فإنك تكون أقرب للإجادة المسرحية لذلك أسمى الفن المسرحى بالفن الاقتصادى».

وقد حقق ذلك بالفعل مع كل شخصية، وقد أكد مفهومه للغة وقدرتها على التعبير والتركيز فقال[٩٥]: «للمسرحية عندى اعتبار خاص ذلك لأن الحوار بما فيه من أيجاز وتركيز هو القالب الأدبى القريب إلى سليقتى المحبة للنظام، فالفن عندى نظام، والنظام عندى هو الاقتصاد أى البيان بلا زيادة أو نقصان».

وهو لا يحقق فى حواره التركيز والإيجاز فى مسرحياته التى كتبت بالفصحى بل حقق هذا أيضا فى مسرحياته التى كتبت بالعامية، وقد أكد هذا فى مقدمة المسرح المنوع عندما قال[٩٦]:

«من حيث الشكل فإن المرحلة أيضا طافت بمختلف الأساليب, فاستخدمت الفصحى كما استخدمت العامية، وكانت الفصحى أيضا عالية فى مواضع ومتوسطة فى مواضع، كما كانت العامية شامله لعامية المدنية».

وهذا أيضا ما أكده الكاتب المسرحى ألفريد فرج عندما قال[٩٧]:

«إن أهم خاصة تميز لغة المسرح هى أنها لغة يتكلمها الممثلون لا لغة يطالعها مطالعون أو يخطبها خطباء، وهى لابد أن تتميز بصفات لغة التخاطب،واللغة المتكلمة يجب أن تتصف بالسيولة وبالتموج المريح، الذى يقى الخلق من تخبط الحروف الثقيلة أو اختلاط الحروف المتشابهة، ويقى الأذن من الواقع الناشز، ومن أهم الشروط لفصحى المسرح الوضوح فكلماتها تقال بسرعة لتدخل الإفهام بسرعة، والقارئ إن كان يستطيع التوقف عن القراءة لإعادة النظر فى عبارة مبهمة ليفهمها بالتالى، فالمتفرج لاستطيع ذلك

بالتأكيد، ولا وقت عنده للتوقف والتأمل وإلا شرد عن المسرحية، لذلك فإن أخطر العيوب التى يمكن أن تتردى فيها فصحى المسرح هو التراكيب المعقدة أو الجمل الاعتراضية أو التراكيب الشرطية الطويلة، ومن أخطر العيوب أيضا الإغراب فى اختيار اللفظ بحجة الجزالة والفصاحة».

فالغموض والإبهام لا يصلحان أسلوبا لمخاطبة الجمهور من فوق منصة المسرح، وقد جاءت الجمل المسرحية فى مسرحية شهرزاد قصيرة ودقيقة وواضحة تعبيرا عن المعنى المقصود وهذا أيضا ما نادى به الكاتب لمسرحى ألفريد فرج عندما قال[٩٨]:

«إن المسرح يقتضى لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرا مباشرا بلا تعقيد أو لف أو دوران بلا استطراد أو تطويل، لغة تنأى عن التراكيب المعقدة، كما أن الصراع ينمو فى اتجاه الذروة، لابد للحوار أن يغذى هذا النمو ويشحنه ويدفع به لذروته».

وطبقا لهذه المقاييس كان الأديب توفيق الحكيم كما قال عنه الناقد رجاء النقاش[٩٩]:

«صاحب أجمل حوار فى المسرح العربى وصاحب فهم لمعنى الدراما، وهو لذلك مهما جف أو أستطرد أو فكر بصوت عال أو تحدث حديثا مباشرا، مهما فعل ذلك فأنه يحتفظ دائما بقاعدة صلبة من الأصالة والمتعة».

وقيل عن الحوار فى مسرحه[١٠٠]:

«لذلك فإن للمسرحية اعتبارا خاصا لديه لأن الحوار بما فيه من إيجار وتركيز هو القالب الأدبى القريب إلى سليقته المحبة للنظام، والنظام عنده اقتصاد، وللحوار طبيعة فذة تجعله يتقدم كل الطرائق اللغوية التشكيلية فى نصوص الأنواع الأدبية كلها، ذلك أن الحوار وحده يستطيع أن يجعل كل ما جرى فى الماضى وما يجرى فى الحاضر وما سيجرى فى المستقبل، بل وما يمكن أن يجرى فى المستقبل، بل ما يمكن أن يجرى ماثلا حاضر فى لحظة التلقى، وينص الحكيم على هذه الطبيعة للنص المسرحى، فيرى أن الحوار هو الحاضر، وهو ما يحدث فى اللحظة التى نحن فيها».

فالحكيم يكشف فى حواره المعبر عن(١٠١):

«مقدرته على تلوين لغته تلوينا فكريا يكشف عن منطلقات قضاياه المتناولة من خلال توظيف خاص لمفردات معينة».

فحواره يتميز بالبساطة والسيولة المشرقة التى تتميز بها فصحى الحكيم، فقد أدرك بفطنته وخبرته وذكائه(١٠٢) «أن فصحى المسرح لابد أن تتميز بموافقتها لمنطق اللغة المكتملة وببساطتها ووضوحها، هذا إلى ما يتميز به أدب الحكيم بوجه عام من بساطة وبعده عن التكلف والافتعال، إن لغة الحكيم نموذج كامل للفصحى المسرحية».

لقد أمتع الحكيم جمهوره بمسرحية شهرزاد، لقد جاءت عملا متقنا بكل المقاييس كما هو واضح من خلال ما كتب عن أعماله، وهو يفسر لنا هذ ا الإتقان والمتعة عندما يقول(١٠٣):

«الإتقان والإمتاع والإنسانية، تلك هى أهم صفات الأثر الأدبى والفن فى نظرى، فمن أنتج فى الأدب أو الفن عملا غير متقن فى أسلوبه الفنى، ولا محكما فى تعبيره لأدبى، فقد وقع فى العجز الشكلى، ومن صنع عملا لا متعة فيه ولا روعة فقد صنع شيئا آخر غير الأدب والفن ومن صنع عملا متقنا ممتعا رائعا، ولكنه فاقد المعنى الإنسانى، والفكرة الدافعة للإنسان والمجتمع فقد صنع أدبا وفنا، ولكنه أدب وفن من طراز بارع الصنعة زهيد القيمة كالزجاج البخس البراق لا الجواهر النفيسة الثابتة».

الهوامش

١ ـ ص ٩٧ ـ ٩٨ محمود تيمور ـ مقال بعنوان: توفيق الحكيم صديقى ـ الهلال يوليه ٥١ ـ دار الهلال.

٢ ـ ص ١٦٢ د . محمد مصطفى بدوى ـ مقال بعنوان: توفيق الحكيم والمسرح العربى ـ عالم الفكر ـ المجلد التاسع عشر ـ العدد الأول ـ أبريل ـ مايو ـ يونيه ٨٨ ـ وزارة الإعلام ـ الكويت.

٣ ـ ص ١٦٢ نفس المرجع السابق.

٤ ـ ص ٦ ـ د . عبد المنعم تليمة ـ مقال بعنوان: ماهية النص المسرحى وطرائق تشكيله فى كتابات الحكيم النظرية ـ مجله القاهرة ـ العدد ٧٦ ـ ١٥ أكتوبر ١٩٨٧ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٥ ـ ص ٨٩ ألفريد فرج ـ دليل المتفرج الـكى للمسرح ـ العدد ١٧٩ ـ فبراير ٦٦ ـ كتب الهلال ـ دار الهلال.

٦ ـ ص ١٦ د. حسين مؤنس ـ مقال بعنوان: توفيق الحكيم فى عيد ميلاده ـ الهلال ـ نوفمبر ١٩٨٠ ـ دار الهلال.

٧ ـ ص ١٨ د. محمد عبد المنعم خفاجى ـ مقال بعنوان: توفيق الحكيم رائد الأدب المسرحى ـ الهلال ـ نوفمبر ١٩٨٠ ـ دار الهلال.

٨ ـ ص ٥ ـ محمود أمين العالم ـ مقال بعنوان: الصفقة – مسرحية الحكيم ـ الرسالة ـ العدد ٤٣ ـ أكتوبر ٥٧.

٩ ـ ص ٦٢ ـ أحمد عطية ـ مقال بعنوان: نعمان عاشور يتحدث عن تجاربه المسرحية ـ مجلة المسرح ـ العدد ٢١ ـ السنة الثانية ـ يناير ١٩٨٤ـ مطابع مؤسسة الأهرام.

١٠ ـ ص ١٦ ـ يوسف الشارونى ـ مقال بعنوان: الحكيم ودوره فى الأدب العربى الحديث ـ الرسالة ـ العدد ٤٧ ـ تصدر عن دار التحرير للطبع والنشر.

١١ ـ ص ٢١٠ ـ جورج ألبير أستر ـ مقال بعنوان: مسرح الحكيم الفلسفى ـ مسرحية السلطان الحائر لتوفيق للحكيم ـ مكتبة الآداب.

١٢ ـ ص ٢٢٦، ٢٢٧ كلادفيا أود ـ مقال بعنوان: الحكيم ـ مسرحية السلطان الحائر للحكيم ـ مكتبة الآداب ـ عن مجلة الأدب السوفيتى ـ موسكو ـ عدد فبراير ١٩٥٧.

١٣ ـ ص ٤٥، ٤٦ ـ توفيق الحكيم ـ عصا الحكيم فى الدنيا والآخرة ـ كتاب الهلال ـ دار الهلال ـ العدد ٢٨ ـ يوليه ٥٣.

١٤ ـ ص ٢٥٠ بابا دويولو ـ مقال بعنوان: الحكيم وعمله الأدبى ـ مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم ـ مكتبة الآداب.

١٥ ـ ص ٥٣ ـ سعد عبد العزيز ـ مقال بعنوان: مشكلة الشكل فى مسرح الحكيم ـ مجلة المسرح العدد ٩ ـ السنة الأولى ـ شهر ٩ -٦٤.

١٦ ـ ص ١١، ١٢ ـ الحكيم ـ أدب الحياة ـ الشركة العربية للطباعة والنشر ـ مطابع دار الكتاب العربى بمصر.

١٧ ـ ص ٢٦ د. فؤاد حسنين على ـ قصصنا الشعبى ـ دار الفكر العربى ـ ١٩٤٧ ـ مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

١٨ ـ ص ٦٢ - د . محمد مندور ـ مسرح توفيق الحكيم ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ الفجالة ـ القاهرة .

١٩ ـ ص ٤٩ ـ يحيى عبد الله ـ مقال بعنوان: الأسطورة فى المسرح المصرى ـ مجلة المسرح العدد ١٤ ـ السنة الثانية ـ فبراير ١٩٦٥ ـ مطابع مؤسسة الأهرام.

٢٠ ـ ص ٦١ ـ نبيل فرج ـ توفيق الحكيم ـ العدد ٤٢٦ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٧.
٢١ ـ ص ١٦٣، ١٦٤ ـ د. إسماعيل أدهم ـ د. إبراهيم ناجى ـ توفيق الحكيم ـ دار سعد مصر للطباعة والنشر ـ ١٩٤٥.
٢٢ ـ ص ٦٢ ـ د . محمد مندور ـ نفس المرجع السابق.
٢٣ ـ ص ٣٥ محمد زغلول سلام ـ محاضرة توفيق الحكيم الأديب الفنان ـ الجامعة الشعبية بالخرطوم ـ مطبعة مصر.
٢٤ ـ ص ٩، ١٠ ـ مقدمة مسرحية شهرزاد ـ الحكيم ـ مكتبة الآداب ـ ٤٤ ١٩.
٢٥ ـ ص ١٨٢، ١٨٣ ـ الحكيم ـ أدب الحياة ـ نفس المرجع السابق .
٢٦ ـ ص ١١٥- ١١٦ ـ سيد قطب ـ كتب وشخصيات ـ مطبعة الرسالة ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٤٦.
٢٧ ـ ص ٢٢ د . محمد عبد المنعم خفاجى ـ مقال بعنوان: الحكيم رائد الأدب المسرحى ـ الهلال ـ نوفمبر ٨٠ ـ دار الهلال.
٢٨ ـ ص ٢١٥ ـ جورج البير أستير ـ مقال بعنوان: مسرح الحكيم الفلسفى ـ مسرحية السلطان الحائر للحكيم ـ مكتبة الآداب.
٢٩ ـ ص ١٦٥، ١٦٦ ـ د . إسماعيل أدهم ـ د . إبراهيم ناجى ـ نفس المرجع السابق .
٣٠ ـ ص ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥ ـ د . طه حسين ـ فصول من الأدب والنقد ـ مطبعة المعارف ـ ١٩٥٢.
٣١ ـ ص ٢٣- د. محمد عبد المنعم خفاجى ـ مقال بعنوان: الحكيم رائد الأدب المسرحى ـ نفس المرجع السابق.
٣٢ ـ ص ١٠٠ ـ محمود تيمور ـ مقال بعنوان: الحكيم صديقى ـ الهلال ـ يوليه ٥١ ـ دار الهلال .
٣٣ ـ ص ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩ ـ فؤاد دوارة ـ عشرة أدباء يتحدثون ـ كتاب الهلال ـ دار الهلال ـ العدد ١٧٢ يوليه ٦٥.
٣٤ ـ ص ٢٨، ٢٩ نفس المرجع السابق .

٣٥ ـ ص ٢٩ ـ نفس المرجع السابق .

٣٦ ـ ص ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤ ـ الحكيم ـ عصا الحكيم فى الدنيا ولآخره ـ نفس المرجع السابق.

٣٧ ـ ص ١٩ ـ الحكيم ـ مسرحية شهرزاد ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة ـ ١٩٤٤.

٣٨ ـ ص ٢١ ـ نفس المرجع السابق .

٣٩ ـ ص ٢٢ نفس المرجع السابق .

٤٠ ـ ص ٢٠ نفس المرجع السابق .

٤١ ـ ص ٥٣ نفس المرجع السابق .

٤٢ ـ ص ٥٦ نفس المرجع السابق .

٤٣ ـ ص ٧٩ نفس المرجع السابق .

٤٤ ـ ص ٧٧ - نفس المرجع السابق .

٤٥ ـ ص ٨٨ نفس المرجع السابق .

٤٦ ـ ص ٩٣ نفس لمرجع السابق .

٤٧ ـ ص ٩٧ نفس المرجع السابق .

٤٨ ـ ص ١٠٦ نفس المرجع السابق .

٤٩ ـ ص ١١٠ نفس المرجع السابق .

٥٠ ـ ص ١١٣ نفس المرجع السابق .

٥١ ـ ص ١١٩، ١٢٠ نفس المرجع السابق .

٥٢ ـ ص ١٣٠ نفس لمرجع السابق .

٥٣ ـ ص ١٣٨ نفس المرجع السابق .

٥٤ ـ ص ١٧٦ نفس المرجع السابق .

٥٥ ـ ص ١٧٧ نفس المرجع السابق .

٥٦ ـ ص ١٧٨، ١٧٩ نفس المرجع السابق .

٥٧ ـ ص ١٨٠ نفس المرجع السابق .

٥٨ ـ ص ٩٢ ـ توفيق الحكيم ـ تحت شمس الفكر - مكتبة الآداب .

٥٩ ـ ص ٧٥، ٧٦، ٨٢، ٨٤، ٨٥ الحكيم ـ مدرسة الشيطان ـ كتاب الهلال ـ العدد ٥٦ ـ نوفمبر ٥٥ ـ دار الهلال.

٦٠ ـ ص ١٢، ١٣، ١٤، ١٥ جورج ليكونت ـ مقدمة مسرحية شهرزاد ـ الحكيم ـ مكتبة الآداب .

٦١ ـ ص ٢١٧ ـ جورج ألبير أستر ـ مقال بعنوان: مسرح الحكيم ـ مسرحية السلطان الحائر للحكيم ـ مكتبة الآداب.

٦٢ ـ ص ٢١٦ نفس المرجع السابق .

٦٣ ـ ص ٢٢٣ نفس المرجع السابق .

٦٤ ـ ص ٢٠٠، ٢٠١ ـ الحكيم ـ مسرحية السلطان الحائر.

٦٥ ـ ص ٢٠ ـ د. طه حسين ـ مقال بعنوان: الحكيم على صفحات الهلال ـ الهلال ـ سبتمبر ٨٧ ـ دار الهلال.

٦٦ ـ ص ١٧، ١٨ ـ رجاء النقاش ـ دراسات فى النقد المسرحى ـ مقعد صغير أمام الستار ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧١.

٦٧ ـ ص ٦٢ د . محمد مندور ـ نفس المرجع السابق.

٦٨ ـ ص ٦٢ نفس المرجع السابق.

٦٩ ـ ص ٨٤ الفريد فرج ـ نفس المرجع السابق .

٧٠ ـ ص ٢٢، ٢٣ د. محمد عبد المنعم خفاجى ـ مقال بعنوان: الحكيم رائد الأدب المسرحى ـ نفس المرجع السابق .

٧١ ـ ص ١٠٨، ١٠٩ ـ د. أحمد كمال زكى ـ مقال بعنوان: لماذا الأسطورة ؟ ـ الهلال ـ يونيو ٦٤ ـ العدد ٦ ـ السنة السابعة ـ دار الهلال.

٧٢ ـ ص ١٣١ ـ سيد قطب ـ نفس المرجع السابق.

٧٣ ـ ص ١١٨ نفس المرجع السابق.

٧٤ ـ ص ٦٣ د. محمد مندور ـ نفس المرجع السابق .

٧٥ ـ ص ٥ ـ توفيق الحكيم ـ مقال بعنوان: الإنسان والكون ـ الرسالة ـ العدد ٥١ ـ يونيه ٥٨ ـ دار التحرير للطباعة والنشر.

٧٦ ـ ص ١٢٣، ١٢٤ ـ توفيق الحكيم ـ مقال بعنوان: مصير الإنسان ـ أدب الحكيم ـ الشركة العربية للطباعة والنشر.

٧٧ ـ ص ١١٥، ١١٦، ١١٧ ـ توفيق الحكيم ـ مقال بعنوان: صراع الموت والحياة ـ أدب الحياة ـ نفس المرجع السابق.

٧٨ ـ الحكيم ـ مقدمة مصير صرصار ـ مكتبة الآداب ـ المطبعة النموجية .

٧٩ ـ نفس المرجع السابق.

٨٠ ـ ألفريد فرج ـ نفس المرجع السابق .

٨١ ـ ص ١٤٦ ـ الحكيم ـ فن الأدب ـ مكتبة الآداب ـ المطبعة النموذجية .

٨٢ ـ ص ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩ ـ الحكيم ـ قلت ذات يوم ـ كتاب اليوم ـ مؤسسة أخبار اليوم – العدد ٢٢ ـ أغسطس ٧٠.

٨٣ ـ ص ٨٠ ألفريد فرج ـ نفس المرجع السابق .

ص ٥١، ٥٢ ـ عبد القادر القط ـ فى المسرح المصرى المعاصر ـ مكتبة مصر ـ ١٩٥٥.

ص ١١٩ ـ سيد قطب ـ نفس المرجع السابق .

ص ٨٣ ـ ألفريد فرج ـ نفس المرجع السابق .

ص ٤٦ ـ عبد القادر القط ـ نفس المرجع السابق .

ص ٤١ ـ الحكيم ـ أدب الحياة – نفس المرجع السابق.

نفس المرجع السابق .

٩٠ ـ ص ٦٩ ـ حموده المحمودى ـ مقال بعنوان: مشكلة الوعى فى مسرح الحكيم ـ مجلة السينما والمسرح – العدد ٤٨ ـ أكتوبر ٧٨

٩١ ـص ٣٩، ٤٠، ٤١ ـ فؤاد دواره ـ نفس المرجع السابق .

٩٢ ـ ص ١٨٩، ١٩٠، ١٩١ ـ الحكيم ـ مقدمة مسرحية الورطة ـ نفس المرجع السابق .

٩٣ ـ ص ١٩٩ نفس المرجع السابق .

٩٤ ـ ص ٥٠ فؤاد دواره ـ نفس المرجع السابق .

٩٥ ـ ص ١٤٤ ـ الحكيم ـ فن الأدب ـ نفس المرجع السابق .

٩٦ ـ ص ٧ ـ الحكيم ـ مقدمة المسرح المنوع ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٥٦.

٩٧ ـ ص ١٢٠، ١٢١ . ١٢٢ ـ ألفريد فرج ـ نفس المرجع السابق .

٩٨ ـ ص ١١٤ ـ نفس المرجع السابق.

٩٩ ـ ص ٢٣ ـ رجاء النقاش ـ نفس المرجع السابق .

١٠٠ ـ د. عبد المنعم تليمة ـ مقال بعنوان: ماهية النص المسرحى وطرائق تشكيلة فى كتابات الحكيم النظرية ـ نفس المرجع السابق.

١٠١ ـ ص ١٧ ـ د. سعد أبو الرضا ـ مقال بعنوان: مواجهة الحكيم لقضايا المسرح العربى ـ مجلة القاهرة – العدد ٧٦ ـ ١٥ أكتوبر ٧٨.

١٠٢ ـ ص ١٢٣ ـ ألفريد فرج ـ نفس المرجع السابق.

١٠٣ ـ ص ٣١، ٣٢ ـ الحكيم ـ أدب الحكيم ـ نفس المرجع السابق .

شهريار عزيز أباظة

التراث هو كل مأثورات العقل والحضارة والتاريخ والآداب والدين وهو نتاج الفكر الإنسانى خلال أزمنة طويلة وهو عند الأمم[1] «كنوز حضارتها وفكرها وتاريخها وبطولاتها وآدابها وفنها، وهو مواريث أجيال طويلة وعصور عديدة، وهو الملهم لأبنائها، والموجه لشبابها والقائد لنهضاتها والرائد لمسيرتها والشادى بمفاخرها وبطولات أبطالها، والتراث لابد من استلهامه فى كل عمل فنى أو أدبى».

وما كتب عن شهرزاد هو استلهام لأثر رائع من آثار فكرنا وحضارتنا وهو كتاب ألف ليلة وليلة الكتاب الخالد الذى تأثر به كل الأدباء فى الشرق والغرب.

وعن هذا الموضوع كتب الأديب يحيى حقى يقول[2]:

«لا مفر من أن يرتبط الشعر بالأسطورة ومن أساطيرنا قصص كتاب ألف ليلة وليلة، استغله الشرق زمنا من قبل أن يمسخه الغرب
وعن هذا الموضوع كتب الأديب يحيى حقى يقول[2]:

«لا مفر من أن يرتبط الشعر بالأسطورة ومن أساطيرنا قصص كتاب ألف ليلة وليلة، استغله الشرق زمنا من قبل أن يمسخه الغرب ويتخذ بعض عبثه عنوانا لحضارتنا إلى أن قيض الله له نفرا من أدبائنا ـ بارك الله فيهم ـ فردوا الكرامة المسلوبة واستمدوا من وحيه المواعظ والعبر وأنطقوه من جديد فإذا به يكشف لنا أسرار النفوس واضطرابها بين الشر والخير».

وقد كتب عزيز أباظة ست مسرحيات تاريخية اعتمدت على الواقع التاريخى هى العباسة والناصر وشجرة الدر وغروب الأندلس وقيصر[٣] «ما عدا شهريار فإنها اعتمدت على الواقع الأسطورى وتتناول الجانب الأسطورى لشخصية أحد ملوك الفرس فى شهريار، وعزيز أباظة أكثر تنوعا فى مادته التاريخية، وأكثر سخاء فى تناوله واسخى فى إسقاطاته الضوئية على التاريخ».

ونظم الشعر فى حياة الشاعر عزيز أباظة يرجع إلى طفولته.. أنه يقول عن نفسه[٤]:

«عندما نجحت فى السنة الثالثة أهدانى أبى قاربا أتنزه به.. نطق لسانى الشعر لأول مرة فى حياتى، فنظمت لأبى بيتين للشكر قلت فيهما:

إنى لأكـــــرم والــــــدى   وأعـــــــزه وأجـــــــــله
فـقـد شـتـرى لى قـريـا   فــوق الجـيــاد مــحـــله

وعندما كان فى المرحلة الثانوية زار السلطان حسين مدرسته فكتب قصيدة شعرية لتحيته ويحكى الشاعر عزيز أباظة ما حدث فى ذلك الوقت فيقول(٥):

«مدرس اللغة العربية أخذ منى القصيدة بحجة أننى لا أجيد تعطيش حرف الجيم وأعطاها للدكتور فؤاد رشيد وكيل وزارة الصحة سابقا ـ ألقى فؤاد رشيد القصيدة أمام السلطان حسين فصفق له لسلطان وأعطاه ساعة وسلسلة من الذهب، ما زال فؤاد رشيد يحتفظ بها للآن.

وقد كتب عن الشاعر عزيز أباظة الكثير من الصفحات فى الكتب والصحف، وهذا واحد من العائلة الأباظية هو الأديب ثروت أباظة يقول عنه(٦):

«عزيز أباظة من هؤلاء الشعراء الذين استطاعوا أن يحتفظوا للشعر العربى برونقه الأخاذ فى لفظ شريف مختار جميل وفى صياغة عربية رفيعة وفى جرس فنى غنى، فقصائده كأنها مواكب من الفن الأدبى ومن الإحساس الشاعرى»

وقيل عنه أيضا(٧):

«عزيز أباظة باتفاق الجلة من العارفين ـ شاعر من شعراء الطبقة الأولى فى اللسان العربى ومؤلف من مؤلفى القصص التمثيلى المعدودين فى هذا الزمان».

وهذا هو الدكتور عبد العزيز شرف الذى قال عنه(٨):

«لاحظ العقاد أن المسرحية الشعرية فى أدب عزيز أباظة تجمع عشرات القصائد، وقد تجمع المئات منها فى أمادها الطوال ومنها شعر الوصف وشعر الغزل وشعر الحكمة وشعر الخطاب وشعر الحماسة وشعر الجماعة وشعر الواحد، وكلها تنظم فى شتى الأوزان وتصلح للتلاوة والمناجاة، كما تصلح للإلقاء والإنشاد».

وفى حديقة الأدباء قال الأديب طاهر الطناحى عنه[٩]:

«عزيز أباظة بلبل من بلابل الأشعار، وكنارى من نوابغ الكنار بحترى اللسان مبدع الغناء والألحان تتبارى فى شعره الأنغام والأناشيد».

والدكتور محمد عبد المنعم خفاجى وصفه فقال[١٠]:

«فى الشعر الغنائى يعد الشاعر عزيز أباظة من رواد الشعر الكلاسيكى الكبار ,ومن أعلام نهضته بعد شوقى»

وعن أمير الشعراء أحمد شوقى والشاعر عزيز أباظة والأثر الذى تركه أمير الشعراء فى نفس شاعرنا كانت هذه الكلمات على لسان مجموعة من النقاد والأدباء[١١] «شوقى هو الرائد الأستاذ، وعزيز أباظة هو السائر على الدرب بثقة واقتدار ,فمسرحه أحفل بالحركة والتحليل وقرب للروح الدرامى من مسرح شوقى، وغزله أصدق شعورا، وشعره لا تلمح فيه ما فى شوقى من تقليد الأولين».

«شعر عزيز أباظة بموسيقاه الحلوة التى تأثر فيها بأستاذه أمير الشعراء شوقى بألفاظه الجميلة وبأسلوبه البليغ الرائع وبمضامينه

الإنسانية النبيلة فى شتى أغراض الحياة وبكل خصائص الموهبة والملكة والمقدرة الشعرية جدير بالإكبار والتقدير ويرفع صاحبه لذروة المجد وقمة الخلود»[١٢].

وعن الفرق بينهما كان هذا الرأى على لسان الأديب ثروت أباظة الذى قال[١٣]:

«إذا كان شوقى لم يستطع أن يتخلص من الشاعر فيه وهو يكتب مسرحياته، فإن عزيز أستطاع أن يتذكر دائما أنه يكتب للمسرح، فهو استطاع أن يكبح جماح الشاعر فى نفسه، ويجعل المسرح مسرحا، وفى نفس الوقت أستطاع أ ن يحافظ على الصياغة الشعرية السامقة والجرس العربى الأنيق».

وكان للشاعر عزيز أباظة رأيه فى هذا الموضوع فقال[١٤]:

«استفدت من مسرحيات شوقى فى مسرحياتى، فحاولت أن أجعل الكلام فيها على قدر الحركة المسرحية والمقدرات الدرامية لأنى أحسست فى مسرحيات شوقى أن النفس الشعرى يمتد به وهو قادر على هذا الامتداد، وينتقل فيه من جميل لأجمل، ولكن هذا الجمال محل شك فى الموضوع المسرحى أو الموقف لذى يتطلبه السياق، وهذا مستحيل أن يكون دراما، وفى مسرحياتى لا تجد شيئا من هذا أبدا، فالبيت عندى يقسم أحيانا ثلاثة أو أربعه أقسام، والمناقشة تبلغ مداها».

وقد أهتم عزيز أباظة غاية الاهتمام بالإنسان فى مسرحيته وتعاطف معه فى كل ظروف حياته وأحاسيسه ومشاعره[١٥] «ولعله

من أكثر الفنانين تفهما لضعف الإنسان، فنجد يده دائما تربت كتف المخطئ فى حنان ونفس شاعرية صافية، والعجيب أنه جعل هذا التعاطف يتساوى مع شعور دينى عميق يملأ عليه جوانب نفسه، فالله عنده هو الرحيم الغفور الودود الرحمن والدين عنده هو الإشراقة السمحة التى تغتفر للبشرية، وتقدر عذاب الإنسان فى معايشة الحياة إنه من هؤلاء الفنانين الذين يعيشون حياتهم بكل ما فيها من خلجات، فهو يتعمق اللحظات فى حس مرهف وطبيعة مواتية وملاحظة دقيقة لكل تأملات البشرية التى تمر به، وهو بعد ذلك ذو ذاكرة واعية.. فأنت تجد أثر هذا جميعه فى شعره المسرحى وفى تحليله لشخصياته التى يقدمها إليك، كما أنه يعيش عصره بكل جوانب هذا العصر، وهو مع حفاظه على القيم الثابتة فى التراث الإنسانى شديد التحرر مستجيب لكل جديد يرى فيه تطور يؤدى للأحسن واسع الأفق فى هذا لتطور سعة لا نكاد نعرفها إلا فى الندرة النادرة من أبناء جيله، عزيز أباظة أستطاع أن يتعمق فى البناء المسرحى، فمسرحياته إن تخلى عنها الشعر ظلت مسرحيات رائعة تستطيع أن تقوم بموضوعها وبنائها وأفكارها كأعظم المسرحيات فى الأدب العربى».

وعن شاعريته وحبه للمسرح قالوا(١٦):

«عزيز أباظة كان مرهف الحس.. مشبوب الحب، والمسرح هو فن التعبير عن العواطف البشرية فكانت عواطفه الجياشة مدخله إلى النجاح».

«لقد أتسم عزيز أباظة بما أتسمت به الشخصية المصرية من القدرة الفذة على الاستجابة وتمثل الجديد وصهره فى قديمها ليكون النتاج قوة جديدة تواجه تحديات المستقبل، ولذلك حرص عزيز أباظة على نقد القديم والاختيار من الجديد، فتعهد الجديد بالبقاء من عناصر الأصالة، اتجه للتجديد فى الشعر العربى لأنه يؤمن بالتطور والاستحالة فهو يقف على آداب العربية وقوفا صحيحا، ويحيط ما استطاع بعلوم عصره وآدابه فى اللغات المختلفة، الأمر الذى يسرى له التعبير عما فى الحياة والوجود من الحق والجمال، وتوصيله للمتلقى فى صورة أقرب إلى الكمال»[١٧].

وقال عنه الدكتور محمد مندور[١٨]:

«الشعر عند عزيز أباظة ليست موسيقاه ترفا ولا مجرد وسيلة للتطريب، بل هى أداة مرهفة التعبير عن لطائف من المعنى أو الإحساس قد تعجز الألفاظ غير المنغومة عن التعبير عنها» كتب الشاعر عزيز أباظة مسرحية شهريار بالاشتراك مع الأديب عبد الله البشير الذى قال فى مقدمة المسرحية إنه كان قد ألف بالإنجليزية مسرحية عن نفس الموضوع، وكان ذلك فى عام ١٩٥٥ وأخرجها للمسرح فتوح نشاطى كما قالت أبنته عفاف عزيز أباظة فى كتابها الذى أصدرته تحت عنوان أبى عزيز أباظة.

وارتباط الشاعر عزيز أباظة مع الأديب عبد الله البشير يفسره لنا الأديب يحيى حقى فيقول:[١٩] «لم يجد غضاضة ـ وحسنا فعل ـ فى أن يستعين بمسرحية صغيرة كتبها عبد الله البشير بالشعر ليمثلها طلبته بكلية المعلمين ونرى اسمه داخل الكتاب»

الشعر والمسرح

كنت هناك عدة آراء عن الشعر والمسرح، فقد تعددت الآراء عن لغة الشعر فى المسرح، وقبل أن نعرف هذه الآراء نسوق كلمات عن الشعر قالها الناقد وليم هازلت[٢٠]:

«إن أصدق تعريف يمكن أن أعرف به الشعر هو أنه الصورة الطبيعية لأى غرض أو حادثة فإن قوته تولد الخيال والعاطفة حركة غير إرادية وتبعث رخامة فى الأصوات المعبرة عنه فالشعر لغة الخيال والعواطف فهو يتصل بكل شى لذة أو ألما فى الإنسان وهو يستقر فى صدور الناس وأعمالهم لأنه ما من شى يستقر فيه فى أعم وأوضح صورة إلا ذلك الذى يمكن أن يكون موضوعا للشعر، والشعر هو اللغة العالمية التى تصل القلب بالطبيعة».

وقال الدكتور محمد على هدية عن الشعر والشعراء[٢١]:

«الشعر فى إيجاز شديد عند الديوانيين تخيل واستيعاب وتجاوب بين نبض الشعر ونبض الحياة أنه لأمانة فى نقل تلك

الأحاسيس واستيعابها وذلك حين يملك الشعر القدرة على أبراز وجدانه» وعن المسرح والشعر كان هذا الرأى للدكتور عبد القادر القط الذى قال[٢٢]:

«المسرحية الشعرية العربية وضع خاص يميزها من المسرحيات النثرية ويحدد موضوعاتها بما تفرضه تقاليد الشعر العربى ومقوماته الفنية، فهى لا تستطيع أن تعالج موضوعات عصرية أو تصور شخصيات من المجتمع الذى يعيش فيه المؤلف لما يقوم حينئذ من مفارقة بين حديث تلك الشخصيات فى الحياة العادية وبين حوارها على المسرح، وتعظم هذه المفارقة إذا كان المتحدث فى مستوى اجتماعى أو فكرى لما يلائم أجواء الشعر العالية وتعبيراته الأدبية الخاصة، وقد زاد من صعوبة الكتابة فى موضوعات عصرية أن المؤلفين اللذين قدر لمسرحياتهما الذيوع - شوقى وعزيز أباظة - لم يحاولا أن يجدا لأنفسهما أسلوبا شعريا جديد له من الحيوية والمرونة ما يجعله قادرا على تصوير الشخصيات المختلفة والتطور بالحركة المسرحية فى سرعة وسهولة، ولكنهما التزما الأسلوب الشعرى القديم بقافيته الموحدة وأشاطره المتساوية، بل ويصوره وتعبيراته فى كثير من الأحيان، لذلك لم تقرب لغة الشعر فى مسرحياتهما من لغة لنثر، ولم يتهيأ له ما فى النثر من حرية وبساطة، واضطر إلى أن يختار موضوعاتهم من أحداث التاريخ المعروفة ليتجنبا تلك المفارقة، فالشخصية التاريخية ليس لها فى نفس القارئ أو المشاهد وجود مادى خاص يحول دون تقبله إياها بالصورة الشعرية التى يرسمها المؤلف وللماضى فى نفوس الناس

من السحر والغموض ما يغلفه بجو شعرى يتناسب مع أجواء المسرحية الشعرية، ورغم هذا القيد المفروض على مؤلف المسرحية الشعرية فإنه يستطيع - إن أراد - أن يمس كثيرا من المشكلات المعاصرة بما يعقد من صلة بين الماضى والحاضر، وبما يختار من موضوعات تاريخية تشبه فى جوهرها موضوعات عصره ,وإن اختلفت أحداثها وشخصياتها».

وعن اللغة الشعرية فى مسرح عزيز أباظة كان هذا الرأى أيضا[٢٣]:

«لغة المسرحيات معجمية تنتمى للتاريخ الماضى، وتشيع فيها الألفاظ المهجورة والميتة، بما فرض عليه أن يفرد حاشية مع كل صفحة يخصصها لشرح هذه الألفاظ وهو موقف ممعن فى المحافظة، يلقى الضوء على محافظته الفكرية التى تمتد إلى اللغة من ناحية، كما يكشف عن اختلاط مفهوم المسرح لديه.

فهذا الموقف يكشف عن فهم خاطئ للغة الحوار المسرحى التى تخاطب قارئا أو متفرجا معاصرا بما يفترض توفير القدرة على التواصل، وخاصة فى حالة الإخراج على خشبة المسرح، ويمتد هذا الفهم الخاطئ بالمؤلف ليقوده إلى أن يطيل الحديث والحوار فى فصوله ومشاهده حول الأمور التافهة التى لا تدخل فى صميم البناء الدرامى لمسرحياته، ثم يكتفى فى المواقف الحساسة بإشارات وتلميحات بعيدة مما يبلبل الفكر ويهشم السياق.

ويرتبط بما سبق انتشار المطولات الغنائية فى المسرحيات بما يجمد تنامى العمل الدرامى وحيويته ويؤجل حركة الأحداث لحين

الفراغ منها، وهى مطولات لا ترتبط عضويا بحركة الحدث وإنما ترتبط بالرغبة عضويا بحركة الحدث، وإنما ترتبط بالرغبة فى إنشاء القصائد.

كما قاد الفهم إلى أن يصبح الحوار كما كلاميا متراكما دون أن يكشف الشخصيات المتجاورة أو يعمق بناءها الداخلى بما أحالها إلى مجرد خطوط خارجية عامة تنطوى على الهشاشة والخواء» ورأى يقول[٢٤]:

«أعتاد النقاد أن يعرضوا لقضية خطيرة من قضايا النقد الأدبى تقوم على هذا السؤال: هل هناك فارق بين الشعر والنثر الأدبى ؟ وهم حين عرضهم لها ومحاولتهم الإجابة عن هذا السؤال ينقسمون إلى فريقين أحدهما يذهب إلى أنه لا فارق بينهما، ويدعم رأيه بأن النثر الأدبى قد غزا كل ميادين الشعر، وعبر عن التجارب النفسية، وصور المنظر الطبيعية وأن فيه أيضا موسيقى وفيه عاطفة وفيه خيال، وأن لغة النثر لا تختلف عن لغة الشعر فى كثير أو قليل.

والفريق الأخر ينكر هذا الرأى، ويرى أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر فى الوزن والتقفية والتركيز ,وفى حدة الانفعال وقوة العاطفة بل فى الألفاظ نفسها، فهناك ألفاظ تستخدم فى النثر ولا تستخدم فى الشعر إلا فى القليل النادر»

وقد دافع الشاعر عزيز أباظة عن نفسه عندما سئل[٢٥]:

«ألاحظ فى مسرحياتك ألفاظا غريبة يصعب على القارئ المثقف فهمها، فكيف نتصور أن يفهمها جمهور المسرح العادى ؟

فأجاب:

«أنا أؤلف مسرحياتى بطبيعتى، اختار الكلمات والصيغ وأبتعد عن الألفاظ غير الشعرية وأدقق أشد التدقيق فى تحديد مكانة الشعر ورسالته».

وقال الشاعر عزيز أباظة أيضا[٢٦]:

«أن الفكرة قد تكون لا بأس بها ولكنها لكى تصل إلى بالقوة التى تؤثر فى لابد أن توضع فى ألفاظ جميلة».

وعن اللغة والشعر قال[٢٧]:

«أفهم الشعر على أنه التعبير الصحيح الرائع لأكرم عواطف الحياة وأحاسيسها وكل تعبير بفن غيره يقصر عنه، وأفهم الشعر كذلك على أنه معنى جميل ولفظ أجمل يتلابسان فى أعطاف موسيقى رقيقة أو دسمة».

وعن هذا الموضوع دافعت عنه ابنته عفاف فى كتابها الذى جعلت عنوانه أبى عزيز أباظة فقالت:[٢٨] «نال أبى جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٣، وخطب يوم الاحتفال بتوزيع الجوائز ودافع كعادته عن لغة القرآن، اللغة التى يجتمع حولها العرب أجمعون، وعرض بمن يدعون للتقليل من شأنها والتخلى عنها فثار هؤلاء، وظهرت الجرائد والمجلات، وقد أرغت وأزبدت وكانوا منتشرين فيها حينذاك، وطالعتنا مقالات تهاجم هجوما شريفا، وبعضها أو القليل منها هاجمت هجوما مسموما».

وأكدت ابنته عفاف حب وتذوق الجمهور لشعر والدها فقالت[٢٩]:

«وكان الجمهور فى ذلك الوقت يحب الروايات الشعرية ويقبل عليها ،بل يتجاوب معها تجاوبا يلفت الأنظار، غير أنه فى السنوات الأخيرة حرم المشرفون على المسرح الناس من هذه الروايات بحجة أنها لا تصل للجمهور العادى، ولست أرى رأيهم فلو أنهم رأوا دار الأوبرا وهى تعرض على مدى شهرين أو يزيد كلا من قيس ولبنى والعباسة والناصر، لو أنهم رأوا إقبال الجمهور وهو يتزايد يوما بعد يوم، ولو أنهم سمعوا كلمة " الله " وهى تعلو استحسانا وإعجابا بالشعر، لو أنهم رأوا ازدهار المسرح فى الأربعينات لما أصدروا هذه الأحكام القاطعة».

وعادت لتقول فى صفحات أخرى[٣٠]:

«وقد زار أبى السعودية والكويت وتونس والمغرب والأردن وليبيا قبل الثورة، وقد كان الملك إدريس يحبه ويقربه إليه، وأحس بالتكريم والتقدير فى جميع البلاد العربية، فهم الغيورون على لغة القرآن، وهو الذى حافظ عليها وحمى حماها، وهم عرب يقدرون الأدب والشعر والأنساب وكان كلما سافر فى مؤتمر هناك استقبلوه بالترحاب، واستقبلوا شعره بالتقدير والإعجاب وكان هو يعجب بشعرائهم كل الإعجاب».

وقد أكد نفس هذا المفهوم الشاعر عزيز أباظة عندما سئل هذا السؤال[٣١]:

هل أبتعد الشعر - كأداة للتعبير - عن إفهام الجماهير وما سبب عدم رواج الأوبريتات الغنائية ؟ فأجاب: «ما زالت الجماهير بخير، وما زال العامة يتذوقون الشعر، ولكن المسألة مسألة فرقة تقدم الأوبريت وملحن يلحنها».

وقال الشاعر عزيز أباظة أيضا(٣٢):

«لقد تساهلنا جدا فيما يتعلق بالقافية، وأصبح من حق الشاعر أن ينتقل من قافية إلى أخرى كيفما يشاء، ولكنى أرفض أن يكون الشعر بلا وزن، والتفعيلة لا تحدث موسيقاتها إلا بانضمامها إلى تفعيلات أخرى يضمها بحر، وهو موقف يشترك مع موقف العقاد من الشعر الحر، والذى أطلق عليه اسم الشعر السايب».

ونقلب صفحات مسرحيات شهريار التى كتبها الشاعر عزيز أباظة بالاشتراك مع عبد الله البشير فنجد فى الفصل الأول مجموعة من الفتيات يعبرن عما يفعله شهريار بالفتيات فتقول واحدة منهن:(٣٣).

ثم نعلم أن شهرزاد قد قررت الزواج من شهريار بالرغم من معارضة والديها لهذا الزواج وذلك لتفتدى بنات جنسها(٣٤)

أجل حب أفتداء الضعاف لأحب أنثى يطيبها رجل

ثم تدخل الراقصات ومعهن دنيا زاد أخت شهرزاد، وبعد خروج الراقصات تبدأ شهرزاد فى قص لياليها على الملك، وفى الصباح

تطلب منه أن يؤجل قتلها حتى تتم له قصتها، ثم يتضح لنا غرام دنيا زاد بالملك شهريار، بينما يعلم الملك بخبر الثورة التى قامت ضده[٣٥]:

والشعب ما هو؟ أننى أنا ربه   تصفو عليه فواضلى ومآثرى

ويدور صراع عنيف بين الأختين يصل إلى حد التماسك بالأيدى، حتى إن دنيا زاد تطلب من شهريار البطش بأختها[٣٦]:

دنيا زاد: إلى الجلاد يا مولاى   فـأدفـعـهـا ولا تـؤجل

وعندما تحس شهرزاد أن أختها دنيا زاد قد استطاعت الاستيلاء على شهريار تخاطب كهرمانه القصر قائلة:[٣٧]

أحـبـبـتـه مـلئ نـفـسى   فـأذور عـنـى أزورارا
إن جـئـتـه لم يـطـقـنى   وأن تـبـعـدت عـنـه ثـار

ثم تقول فى تخاذل:[٣٨]

صـدقت فـالـذنب ذنـبى   إنى ضـلـلـت لـسـبـيلا
مـعـلـم الـطـفل يـبـدو   له بـغـيـضـا ثـقـيلا

ولكن قصص شهرزاد لها وقع السحر فى قلب شهريار[٣٩]:

أقـاصـيـصـك ردتـنـى   بمـا تـنـفث من سـحـر
ومـا تـنـقض من كـيـد   ومن لمـز ومن مـكـر

وتتطور الأحداث حتى أن الملك قد ضاق بحياته وشعر بالإثم، ووصل به الأمر إلى أن يطلب من شهرزاد أن تقتله، ولكنها ترفض، فليست هذه رسالتها، وترجوه أن يتغلب على يأسه، فقد أصبح شهريار الآن فى صراع بين تعطشه للقتل وبين الإصلاح، حتى أنه يطلب من الله الصفح والهداية، ثم تنتهى المسرحية بشهريار وقد ذهب إلى حج بيت الله، وشهرزاد تقف مخاطبة الجمهور ناصحة له.

وكانت هناك عدة أراء حول مسرحية شهريار، منها ما قاله الدكتور طه حسين(٤٠):

«شاعرنا عزيز أباظة قد جعل شهريار عنوانا وبطلا لقصته، وغاية القصة أن شهريار يخلع نفسه من الملك، والشاعر عزيز أباظة عنده الفن وسيلة أكثر منه غاية، فهو مؤدب الناس مقوم لأخلاقهم مهذب لطباعهم يمقت الإثم ويبغض الفسق ويكره الفجور، ويحرص على أن يكره هذه الخصال كلها إلى الذين يقرأون قصته أو يشهدونها، وهو منكر لسياسة قديمة مؤثرة لسياسة جديدة لا يمقت شيئا، كما يمقت الطغيان، ولا يؤمن بشى كما يؤمن بالعدل والقسط وحق الشعوب الكامل فى الحرية وفى الكرامة والمساواة، وفى حقها الكامل فى أن تحكم نفسها، كما تشاء لا كما يشاء السادة والملوك، وهو من أجل ذلك يصور الطغيان فى أبشع صوره وأبغض مظاهره، ويصور ما يستتبعه هذا الطغيان من ذلة الوزراء والحاشية وإذعانهم للهون وخضوعهم لما يصدر إليهم من

أمر لا يرجعونه ولا يجادلون فيه، وغلوهم فى النفاق وإيثارهم بعد ذلك لأنفسهم وإمعانهم فى الجشع وإغراقهم فى كل ما يمحو المروءة ويزرى بالرجولة له ويغض من قدر الإنسان الذى لم يخلق للذلة والهون، وإنما خلق للعزة والكرامة، وهو يذهب فى تصوير هذا كله مذاهب مختلفة، ويسلك إليه طرق متشعبة، ولكنه بعد أن فرض على نفسه كل هذه القيود أصبح يعيش بيننا، يخوض فيما تخوض فيه ويعيد علينا أحاديث نفوسنا حين نخلو إليها، وأحاديث بعضنا لبعض حين نلتقى، وأحاديث ما نقرأ من الصحف مصبحين وممسين وأحاديث الكتب السياسية والخلقية لتى نقرأها بين حين وحين، وهو لا ينأى عن حياتهم الواقعية وحريص أشد الحرص على أن تكون قصته نافعة للناس فى تهذيب أخلاقهم وتقويم سيرتهم وإصلاح ما يكون بينهم من صلة».

وقال الأديب يحيى حقى عن المسرحية[٤١]:

«أن عزيز أباظة قد ثبت فى القصة قدمه ونضج فنه، ولا أبالغ إذا قلت إنها خير مسرحياته شعرا.

ويسأل الأديب يحى حقى[٤٢]:

« ـ ما هى سمة مسرحية شهريار؟

ثم يجيب عن هذا السؤل قائلا[٤٣]:

«هى بلا ريب الصقل والأناقة، أناقة ذهنية متعمقة، ويخيل إلى أن الشاعر عزيز أباظة يود أن ترقى قامته ـ وما هى بحاجة لذلك ـ

عن المستوى الذى يضطرب فيه أكثر شعرائنا، وأغلبهم يقصر غذاءه على أدبنا القديم والدنيا فى تحول، فهو يعالج مواقف المسرحية وأبطاله بلمسات رقيقة ليس فيها غلو، فلن نجد رأيا ساذجا أو فجا - كأنك بإزاء رجل عرك الدهر وذاق حلوه ومره وتساوى فهمه للخير والشر، وانحدرت هذه العناصر كلها إلى نفس هادئة، وقد خرجت من التجربة وقد سلمت من الأحقاد والجراح والمرارة، وخلعت لها فلسفة خاصة بها تقدم على الصبر والتسامح والغفران بسيدها، وفعل الخير ابتغاء وجهه، بل الالتجاء للمولى سبحانه وسؤاله الرحمة يترددان كثيرا على لسان أبطال القصة كلهم، وفى مقدمتهم شهريار، فهو أشدهم إلحاحا فى الدعاء وطرق باب الله، لن تجد عند المؤلف وخزا لأبر أو سخرية لاذعة، أو ثورة جامحة أو غضبا يفقده الرشد والحلم».

وعن مسرحية شهريار قال الدكتور سعد ظلام[٤٤]:

«المسرحية تصور حياة الملوك الخاصة ونزواتهم وتصرفاتهم وجو الخداع والنفاق والملق الذى يسود بطانة الملك التى تحقق له نزواته، وتسعده على تحقيقها، وتهيئ له جو السعادة التى ينشدها على حساب الشعب وقيمه وأعرافه، وهى خطوة للتعرف على المرأة وما ركب فيها من خداع أو ما ركب فى طبيعتها من فتنة وخيانة حسب ما تصوره المسرحية أو مادتها الأسطورية وعن شهرزاد والملك شهريار كما صورهما الشاعر عزيز أباظة فى مسرحيته قال الدكتور طه حسين[٤٥]:

«شهرزاد تداويه من حب القتل والرغبة فى سفك الدماء، وتداويه كذلك من الطغيان والجور وتريد أن تخلقه خلقا جديدا، وتجعله ملكا يلائم ما للشعوب من مثل عليا فى الحكم الصالح النقى المستقيم، فشهرزاد فيلسوفه سياسية خلقية تريد أن تكف الملك عن القتل، وتريد أن ترد الملك للعدل، وتريد أن تجعله ملكا حكيما لا يقرب الشر، ولا يميل إليه، وهى تسلك إلى أغراضها طريق القصص إذا كان الليل، وطريق الوعظ والإرشاد إذا كان النهار، وطريق العلاج النفسى وأتيح للشاعر نفسه نجاح عظيم فى ذلك الفصل الذى يصور فيه ضمير الملك وقد استيقظ وأخذ الندم يدنو منه ليستقر فيه، وجعلت صور الماضى وما كان فيه من آثام تمر أمامه وتتحدث إليه فتغريه أحيانا حتى يثوب إلى رشده، ويعرف نفسه ويضع طبيعته الإنسانية حيث وضعها الله ويخرج من حياته الآثمة ليستأنف حياة أخرى نقية صافية بريئة من الشر والإثم ومن الطغيان وشاعرنا قاسى صارم قسوة العدل، فهو قد أنقذ الملك وأخرجه من حياته تلك البغيضة إلى حياة التمسك والزهد والشظف، ولكنه عنف شهرزاد ففرض عليها الوحدة وفرض عليها الحرمان وفرض عليها الحزن، وتركها تداوى نفسها من آلامها ويأسها بنفس الفلسفة التى داوت بها شهريار».

وقد أثارت مسرحية شهريار عند صدورها الكثير من الآراء حولها، وأبرز من تعرض لها بالنقد الدكتور طه حسين الذى قال[٤٦]:

«شاعرنا سلك قصته كلها شعرا منذ أن تبدأ إلى أن تنتهى، وكلفه ذلك وكلف قراءة ونظارته ثقلا ثقيلا، هل استقام الشعر

للشاعر فى هذه القصة كما يريد هو، وكما نريد نحن ؟ أما أنا فأشك فى ذلك شكا بعيدا، فالقصة قد طالت واختلفت أحداثها ومناظرها، وألوان الحوار فيها وطبقات الناس الذين شاركوا فى هذا الحوار وتلك الأحداث، ولم يستطع الشعر أن يثبت لهذا كله ثباتا متصلا متسقا، وتحتفظ بما ينبغى له من السمو والارتفاع، وإنما أضطر أحيانا إلى أن يهبط قليلا».

وقال الدكتور طه حسين أيضا عن الشعر فى المسرحية[٤٧]:

«هناك شيئا أخر لا يختص به شاعرنا، وإنما يشاركه فيه غيره من الذين يقصون التمثيل شعرا. وهو هذا التنقل السريع الكثير الممض بين أوزان الشعر المختلفة وبين القوافى التى لا تحصى يلتزم الشاعر وزنا من الأوزان وقافية من القوافى، ثم لا يلبث أن يضيق بالوزن والقافية فيثب إلى بحر آخر من بحور الشعر وإلى قافية أخرى من القوافى، فأنت بين سرعة وبطء وبين صعود وهبوط وبين حركة وسكون، لأن أوزان الشعر تقتضى هذا كله، لكل وزن منها ما يلائمه، فالتنقل بينها فى الموقف الواح، وفى الحوار الواحد فيه انحراف عن الموسيقى ينفر منه السمع وتضيق به النفوس».

وهناك بعض العبارات غير المفهومة للناس كمسرح شعرى، مثال ذلك(٤٨):

«شهريار:

والقيمون على الشعوب شواهنا　　　وخلائقا حشد من الأجزاء

ويفسر كلمة شوهنا بأنها جمع شاه وهو ملك لفرس .

ومثال آخر(٤٩):

«شهريار:

مازال ملكى منبتا لخرائد   متألقات كالنجوم اللمع

ويفسر كلمة خريدة بأنها البنت البكر الحبيبة أو اللولؤة .

ورأى أخر يقول(٥٠):

«من الواضح أنه تأثر بثورتنا المصرية المباركة، فأقحم على الأسطورة عدة مناقشات لمشاكل معاصره، وهى مشكلات جدت بعد الثورة كمشكلة إعادة توزيع الثروة، والمساواة وحكم الشعب وواضح أن هذه المناقشات لا علاقة لها بالأسطورة التاريخية، إذ أنها مشكلات عالمية حديثة هذا بالإضافة إلى إشارات ظهرت فى الحوار إلى أشياء عصرية مثل الضمير العالمى وخلافات رجال السياسة المصريين، وهذه الأشياء لا محل لها فى مسرحية أسطورية، وبعد ذلك تحول شهريار عن حياته البغيضة إلى حياة الزهد والتقشف وذلك عن طريق الحلم الذى رأى فيه ضحاياه وتحدث معهم مثل زوجته الأولى بدور ووزير ماليته الذى أمر بقتله، وكل هذه المشاهد يمكن تنفيذها فى السينما كأحلام يقظة، أما فى المسرح فأنها لابد وأن تكون مفتعلة، هذا بالإضافة إلى بعض الإشارات التى رمزت إلى أشياء عصرية بحتة.

وعن الكورس فى مسرحية شهريار قال المؤلف فى مقدمة المسرحية(٥١):

«لأول مرة فى المسرحية الشعرية يقدم الكورس وفى ذهنى صدى لبعض أناشيد نسيتها، وكنت أحفظها وأنا صبى عن ظهر قلب من جوق الشيخ سلامة حجازى».

ثم يقول المؤلف أيضا(٥٢):

«هؤلاء النسوة اللآئى يتألفن منهن حريم شهريار بصيحتهن، فى لحظات من الهلع واليأس ودعواتهن المتقدة لشهرزاد بالنجاح فى رسالتها، ثم ابتهاجن فى النهاية بعد فوزها، هؤلاء النسوة يمثلن الحركة الانفعالية التى تجرى فيها الأحداث وتتطور، فالكورس إذن شخصية كاملة مستقلة تتمشى مع مبدأ أرسطو الذى ينادى بأن يكون الكورس فردا من أفراد المسرحية له طابعه المميز وهيكله المستقل بذاته، والكورس لا يقف من الأحداث موقف المشاهد وإنما تعنيه الأحداث قدر ما تعنى أبطال المسرحية، إنه لا يقف ليشهد ما يجرى، بل يتأثر ويتطور مع المواقف التى يحس أنها تتصل به اتصالا عن كثب، فهو أول ضحايا شهريار، حينما يبطش بالضحايا، وهو أول الناجين من شره حينما يثوب إليه عقله فى فترات صحوة، وهو يقف كذلك موقفا إيجابيا من الأحداث، حينما يلمح فى الأفق أمرا يتهدد سلامته كما فعل مع دنيا زاد فالكورس إذن تابع شهرزاد فى انتصارها انتصاره وفى اندحارها اندحاره، وهو شخصية قائمة لها طريقتها الخاصة فى التعبير، أنه يصف الأحداث الجارية التى لا نلمحها على المسرح ويمهد لظهورها».

وعن الكورس فى مسرحية شهريار قال الأديب يحيى حقى(٥٣):

«يكون وحدة قائمة بذاتها، يضيع فيها أفراده، ولا تتبين أشخاصهم تفاوت أعمارهم، أنهم ينطقون جميعا بفم واحد، ويتحدثون على فكرة الجماعة لا عن رأى فرد، وهذه هى قوة الكورس ومكانته وسر تأثيره فى النفوس، وهذا هو الذى بقى أيضا فى ذهنى من قراءتى السابقة فى الأدب اليونانى لقديم، ولعلى أكون مخطئا، أقول هذا لأننا نرى المؤلف فى أول صفحة يفتت هذا الكورس إلى أفراد يتبادلون الحوار فيما بينهم، ويتجادلون وتتصادم حجج بعضهم ببعض بل قد ذهب المؤلف إلى حد إفراز الكورس حسب أعمارهم فيسميهم هكذا إحدى الفتيات، أخرى عجوز وهذا كله خروج عن أصول الكورس ومفسد لها، ومما يؤيد قولى أننى علمت من المؤلف نفسه أنه أراد الانتفاع بالكورس للأغراض التى ذكرها فى المقدمة، وليستغنى به أيضا عن طقم الخدم الذين ألفنا رؤيتهم عند رفع الستار فى مسرحيات كثيرة، فنعلم من حديثهم فيما بينهم بعض الوقائع التى تبنى عليها القصة ولا يتسع لها فصولها».

وقال الدكتور طه حسين(٥٤):

«انظر إلى حديث الجوقة فى مطلع القصة، ولنلاحظ بين قوسين كما يقال إن الشعر أدار الحوار بين أفراد الجوقة، والأصل أن تصور الجوقة شخصا واحدا، وأن يتحدث عنها رئيسها، وأن تغنى مجتمعه بين حين وحين».

وقد دفع الشاعر عزيز أباظة عن فكرة الكورس فى المسرحية فقال فى مقدمة المسرحية(٥٥): «الذى أؤثره أنه فى المسرحية النابعة

من الأساطير يكاد يكون ضرورة من الضرورات، وخلاصة القول أن الكورس هو بوتقة الانفعالات ذات الأثر والخطر، وهو البشرية العادية التى تبرز منها البطلة متألقة عالية يمثلها، وهو الموسيقى الشعرية التى تعالج الهلع فتحيله صفاء».

الهوامش

١ ـ ص ٥٨، ٦٠ د. محمد عبد المنعم خفاجى ـ مقال بعنوان: الشعراء واستلهام التراث ـ الهلال ـ يوليه ٨١.

٢ ـ ص ٣٨ ـ يحيى حقى ـ مقال بعنوان: النقد الأدبى ـ الرسالة ـ العدد ٢٠ ـ نوفمبر ٥٥ .

٣ ـ ص ٩٤ ـ د. سعد ظلام ـ مقال بعنوان: فلسفة الحكم من خلال المادة التاريخية بين شوقى وعزيز أباظة ـ الهلال مايو ٧٩.

٤ ـ ص ١٧٢ ـ عبد التواب عبد الحى ـ عصير حياتى ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ ١٩٦٦.

٥ ـ ص ١٧٢ ـ نفس المرجع السابق .

٦ ـ ص ٣٨ ـ ثروت أباظة ـ مقال بعنوان: عزيز أباظة والتاريخ ـ الهلال يوليه ٨٠.

٧ ـ ص ٥٦ ـ د. أحمد متولى مسلم ـ مقال بعنوان: الصدق والجمال فى شعر عزيز أباظة ـ الهلال يوليه ٨٠.

٨ ـ ص ٤٩ ـ د. عبد العزيز شرف ـ مقال بعنوان: الاستجابة والتحدى فى شعر عزيز أباظة ـ الهلال يوليو ٨٠.

٩ ـ ص ٢٦ ـ طاهر الطناحى ـ مقال بعنوان: عزيز أباظة ـ الهلال ديسمبر ٥١.

١٠ ـ ص ٤٦ ـ د. محمد عبد المنعم خفاجى ـ مقال بعنوان: خليفة شوقى أمير المسرح الشعرى عزيز أباظة ـ الهلال يوليه ٨٠.

١١ ـ ص ٥٧ ـ د. أحمد متولى مسلم ـ مقال بعنوان: الصدق والجمال فى شعر عزيز أباظة ـ نفس المرجع السابق .
١٢ ـ ص ٤٧ ـ د. محمد عبد المنعم خفاجى ـ مقال بعنوان: خليفة شوقى أمير المسرح الشعرى عزيز أباظة ـ نفس المرجع السابق .
١٣ ـ ص ٣٩ ـ ثروت أباظة ـ مقال بعنوان: عزيز أباظة والتاريخ ـ نفس المرجع السابق .
١٤ ـ ص ١٦١ ـ فؤاد دوارة ـ عشرة أدباء يتحدثون ـ العدد ١٧٢ ـ يوليه ٦٥ ـ كتاب الهلال ـ دار الهلال .
١٥ ـ ثروت أباظة ـ مقال بعنوان: عزيز أباظة والتاريخ ـ نفس المرجع السابق .
١٦ ـ ص ٥٨ ـ د. أحمد متولى ـ مقال بعنوان: الصدق والجمال فى شعر عزيز أباظة ـ نفس المرجع السابق .
١٧ ـ ص ٥٠ ـ د. عبد العزيز شرف ـ مقال بعنوان: الاستجابة والتحدى فى شعر عزيز أباظة ـ نفس المرجع السابق .
١٨ ـ د. محمد مندور ـ كتاب المسرح ـ فنون الأدب العربى ـ الفن التمثيلى ـ دار المعارف ـ ١٩٦٣.
١٩ ـ ص ٣٨ ـ يحيى حقى ـ مقال بعنوان: النقد الأدبى ـ نفس المرجع السابق .
٢٠ـ ص ٥٦ ـ وليم هازلت ـ مهمة الناقد ـ كتب ثقافية ـ مختارات الإذاعة والتليفزيون ـ الدار القومية للطباعة والنشر .
٢١ ـ ص٤ د. محمد على هدية ـ الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق ـ الطبعة الأولى ـ المطبعة الفنية ـ ١٩٨٤ .
٢٢ ـ ص ١٤٥، ١٤٦ ـ د . عبد القادر القط ـ فى الأدب المصرى المعاصر ـ مكتبة مصر ـ الفجالة.
٢٣ ـ ص ٥٥، ٥٦ ـ رفعت سلام ـ المسرح الشعرى العربى ـ العدد ٤٠٣ ـ المكتبة الثقافية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٦.
٢٤ ـ ص ٢٩ ـ محمد عطا ـ فى الأدب والنقد ـ رأى فى أدبنا المعاصر ـ العدد ١١ ـ مكتبة نهضة مصر ـ ١٩٥٨.

٢٥ ـ ص ١٦٢ ـ فؤاد دواره ـ نفس المرجع السابق .
٢٦ ـ ص ١٥٩ ـ نفس المرجع السابق .
٢٧ ـ ص ١٦٣، ١٦٤ ـ نفس المرجع السابق .
٢٨ ـ ص ٦٢ ـ عفاف عزيز أباظة ـ أبى عزيز أباظة ـ العدد ٢٨٣ ـ كتاب الهلال يوليه ٧٤.
٢٩ ـ ص ٦٠، ٦١ ـ نفس المرجع السابق .
٣٠ ـ ص ٧٢ نفس المرجع السابق .
٣١ ـ ص ١٧٦ ـ عبد التواب عبد الحى ـ نفس المرجع السابق .
٣٢ ـ ص ٥٠، ٥١ ـ د . عبد العزيز شرف ـ مقال بعنوان: الاستجابة والتحدى فى شعر عزيز أباظة ـ نفس المرجع السابق .
٣٣ ـ ص ٢ ـ عزيز أباظة ـ المسرحية فى كتاب مسرح الشعر ـ المجلد الأول ـ دار الكتاب اللبنانى ـ بيروت ـ ١٩٦٩.
٣٤ ـ ص٣ نفس المرجع السابق .
٣٥ ـ ص ١٦ نفس المرجع السابق .
٣٦ ـ ص ١٦ نفس المرجع السابق .
٣٧ ـ ص ٥٢ نفس المرجع السابق .
٣٨ ـ ص ٥٢ نفس المرجع السابق .
٣٩ ـ ص ٥٧ نفس المرجع السابق .
٤٠ ـ ص ١٤٣، ١٤٤ ـ طه حسين ـ نقد وإصلاح ـ دار العلم ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٥٦.
٤١ ـ ص ٣٨ - يحيى حقى ـ مقال بعنوان: النقد الأدبى ـ نفس المرجع السابق .
٤٢ ـ ص ٣٨ نفس المرجع السابق .
٤٣ ـ ص ٣٩ نفس المرجع السابق .
٤٤ ـ ص ٩٦ ـ د. سعد ظلام ـ مقال بعنوان: فلسفة الحكم من خلال المادة التاريخية ـ الهلال مايو ٧٩ ـ دار الهلال .
٤٥ ـ ص ١٤٦، ١٤٧ ـ د. طه حسين ـ نفس المرجع السابق .

٤٦ ـ ص ١٤٩، ١٥٠ نفس المرجع السابق .

٤٧ ـ ص ١٥٢ نفس المرجع السابق .

٤٨ ـ ص ١٩ مسرحية عزيز أباظة ـ نفس المرجع السابق .

٤٩ ـ ص ٢٣ نفس المرجع السابق .

٥٠ ـ ص ١٢٧ ـ محمد عصمت حمدى ـ الكاتب العربى والأسطورة ـ العدد ٣٨ ـ المجلس الأعلى الرعاية الفنون والآداب ـ ١٩٦٦.

٥١ ـ ص ٨٢١ ـ عزيز أباظة ـ مسرح الشعر ـ نفس المرجع السابق .

٥٢ ـ ص ٨٢١، ٨٢٢ ـ نفس المرجع السابق .

٥٣ ـ ص ٢٩ ـ يحيى حقى ـ مقال: النقد الأدبى ـ نفس المرجع السابق .

٥٤ ـ ص ١٥٠ ـ د. طه حسين ـ نفس المرجع السابق .

٥٥ ـ ص ١٥٠ نفس المرجع السابق .

الفصل الثانى

العجز الجنسى

- سر شهرزاد
- على أحمد باكثير

• سر شهرزاد
على أحمد بكثير

فى عام ١٩٥٨ أخرجت المطابع مجموعة من المحاضرات ـ كان قد ألقاها الأديب على أحمد باكثير فى معهد الدراسات العربية العالية ـ فى كتابه تحت عنوان (محاضرات فى فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية) .. تحدث فى بدايتها عن ظروف بدء اشتغاله بالتأليف المسرحى فقال(١):

«بدأت أنظم الشعر منذ بلغت الثالثة عشرة من عمرى، وكان جل اهتمامى بالشعر ومبلغ اجتهادى للتبريز فيه، فلم أدع ديونا لشاعر من الأقدمين أو المحدثين وقع فى يدى إلا قرأته التهاما فكانت مسرحيات شوقى هى أول ما عرفت من هذا الفن المسرحى، وكان لاطلاعى على هذه المسرحيات الشوقية أثر كبير فى نفسى، فقد هزنى من الأعماق، وأرانى لأول مرة فى حياتى كيف يمكن للشعر أن يكون ذا مجال واسع فى الحياة حين يخرج عن نطاق ذاتية قائله إلى عالم فسيح يتسع لكل قصة فى التاريخ أو حدث من الأحداث»

ثم يتحدث الأديب على أحمد باكثير عن الموهبة لدى الكاتب، ويقرر أن أفضل الطرق للوصول إلى كتابة عمل ناجح أن يجمع بين الموهبة والدراسة[٢] «لابد من وجود الموهبة لكنها لا تكفى وحدها، بل يجب الإلمام بأصول التأليف المسرحى سواء بدراستها فى الكتب الموضوعة لهذا الغرض، أو عن طريق تتبعها وتأملها فى النماذج الصالحة من أعمال الكتاب المسرحيين واستخلاص القواعد والأصول من تلك النماذج».

لقد عرف باكثير فى مكونات رؤياه الأولى فى مسرحيات شوقى الشعرية[٣] «وأحدث هذا التعرف تغييرا فى تقديره للشعر حين يخرج عن نطاق ذاتية قائله إلى عالم فسيح يتسع لكل قصة من التاريخ»

كان الارتباط بالقضايا القومية يمد باكثير[٤] «بالدوافع المحركة للتأليف، ومن ثم اكتسبت عناصر الرؤية عنده قدرتها على الاستمرار والتطور».

وعن الأديب على أحمد باكثير قال الدكتور محمد مندور[٥]:

«لم يقتصر باكثير فى أدبه على فن بذاته، كما لم يقتصر على طريقة بذاتها من طرق الأداء اللغوى إذ رأيناه يكتب المسرحيات وإذا كان قد ترجم مسرحية شكسبير بالشعر المرسل، فأنه قد كتب مسرحيته الثانية وهى إخناتون بنفس الطريقة، وهو يعترف بأنه قد أستوحى هذه الطريقة من شكسبير الذى آثر الشعر المرسل على الشعر المقفى فى كتابة مسرحياته، ورآه أكثر طواعية وموتاة على

التعبير، وكتب بعد ذلك مسرحية قصر الهودج كأوبرا غنائية، ولكنه أنتهى بأن أختار النثر وسيلة الكتابة المسرحيات مؤكدا أن الشعر لا يصلح للمسرح الغنائى»

ويقول الدكتور محمد مندور عنه أيضا فى كتاب آخر له(٦):

«باكثير مسلم عربى قبل كل شئ، وإذا كان قد جمع بعد ذلك بين الثقافة العربية وأطراف من الثقافة الغربية فإنه ظل فى جوهره أديبا إسلاميا عربيا، يهتم بمشاكل البلاد الإسلامية والعربية قدر اهتمامه بمشاكل الوطن الذى أختاره مستقرا نهائيا، وهو مصر، كما ظل محور تفكيره إسلاميا عربيا وفلسفة حياته إسلامية عربية».

ويقول ناقد آخر عنه(٧):

«تشير الرؤيا الإبداعية فى أدب باكثير لشخصية متميزة فى تاريخنا الأدبى المعاصر، وتؤكد الحضارة والإنسانية من خلال الفن للمنطقة العربية بأسرها، لقد كان شخصية غاية فى التفرد» ومسرحية سر شهرزاد كتبت عام ١٩٥٣ وبها افتتحت الفرقة المصرية الحديثة ـ وموسمها الكبير بدار الأوبرا ابتداء من ٥ نوفمبر عام ١٩٥٣ وقد أخرجها الأستاذ فتوح نشاطى، ولكن كيف بدأت فكرة المسرحية فى ذهن المؤلف ؟

الأديب على أحمد باكثير يجيب عن هذا السؤال بقوله(٨):

«كنت أقلب كتاب ألف ليلة وليلة بحثا عن قصة تصلح موضوعا لمسرحية أعالج فيها مشكلة المرأة ومكانها من الرجل، فقد كنت هذه

المشكلة تلح على فى ذلك الحين، وتريد لها مخرجا فى عمل مسرحى، وكنت أتلمس القصة المطلوبة بين القصص الفرعية (الحكايات) التى تقصها شهرزاد فى لياليها على شهريار، وبينما أنا كذلك إذا بذهنى يلتفت إلى القصة الرئيسية وهى قصة شهرزاد نفسها مع الملك شهريار، ثم إذا أنا أستحضرها وأسرح فكرى فى تأملها وإذا بإحساس مبهم بأن فيها القوة إيحائها مجالا بعد لتفسير جديد على كثرة من عالجوها من قبل، وفى طليعتهم من كتابنا الكاتب الكبير توفيق الحكيم.

وأعدت التأمل، فإذا فكرة جديدة مثل الشرارة الصغيرة أخذت تكبر وتتسع حتى صارت شعلة تضئ ما حولها شيئا فشيئا، فتتضح لى جوانب الموضوع شيئا فشيئا، كذلك كلما سرى الضوء إليها حتى استنار الموضوع كله، ولم يبق فيه ركن مظلم.

وهكذا أقترن بالفكرة فلم استطع أن أتبين أيهما سبق الآخر، لأن الفكرة كانت تزحف فى ذهنى فوق بساط الموضوع الذى كان كأنه مطوى، فأخذ ينشر شيئا فشيئا، كلما تقدمت الفكرة فى الزحف، كأنما كانت لا تريد أن تنقل قدمها إلا على ذلك البساط».

والدكتور محمد مندور يكتب رأيه عن باكثير واعتماده على الأسطورة فيقول(٩):

«الواقع أن باكثير قد ابتدأ مؤلفاته الأدبية مستعينا بالأساطير أو التاريخ، وهذا أمر قد يكون طبيعيا لأن الأساطير والتاريخ تمد الكاتب المبتدئ بهياكل جاهزة أو شبه جاهزة لمؤلفاته الأدبية وتعفيه

من مشقة بناء العمل الأدبى، وهى المشقة الرئيسية، فإن لم يمنع ذلك باكثير من أن يتفنن فى معالجة هذه المواضيع الأسطورية أو التاريخية، وإعادة تفسيرها على النحو الذى أختاره " ويقول باكثير عن هذا الموضوع(١٠):

«أغرمت أيضا بالموضوعات الأسطورية، لأن الأساطير أغنى من التاريخ فى هذا المعنى، وأرحب أفقا، وأكثر انطلاقا من القيود الزمنية والظروف المحلية، فالحادث المعاصر إذا تقادم يصير تاريخا، والتاريخ إذا تقادم يصير أسطورة».

• سر شهرزاد

عدة أسئلة كانت تدور فى ذهن على أحمد باكثير قبل كتابة أحداث مسرحيته[11]: «لماذا قتل شهريار زوجته الأولى إلا إنها خانته مع عبده الأسود؟ القصة تقول ذلك، ولكن لماذا خانته زوجته؟ ومع من ؟ مع عبده الأسود ؟ ألم تجد فى رجال القصر من شاب جميل تصطفيه حبيبا لها؟ وهبها أغرمت بالعبد لانحراف جنسى فيها، أليس الأشبه بمثلها أن تحتاط وتتحفظ حتى لا ينكشف أمرها لأحد من البلاط، فما ظنك بزوجها الملك نفسه؟ هبها فعلت ذلك فقتلها الملك لذلك فلماذا أعلن هذه الفضيحة فى الناس، أليس الأجدر به أن يسترها، ولا يدع أحدا يعلم بها ؟ أليس العرض الذى أنتهك هو عرضها؟ أليس إشهار ذلك مما يغض من مقامه بين رعيته ؟ أما كان يستطيع أن يقتلها ويزعم للناس أنها ماتت ؟ وكم فى ظلام القصور من جرائم ترتكب ونفوس تزهق وأعناق تقطع دون أن يعلم الناس عنها شيئا، ثم ماذا يدفعه بعد ذلك إلى أن يدخل كل ليلة بعذراء حتى إذا أدركها الصباح قتلها ؟ القصة تقول إنه ينتقم بذلك من جنس النساء، ولكن أكان شهريار قاسى القلب

إلى هذه الدرجة؟ ألم يبرد غليل انتقامه بعد ما قتل عشرات منهن؟ ألم يجد بينهن واحدة تملك قلبه أو تأثر لبه، أو تثير فى نفسه الرقة والعطف؟ أكان من اليسير عليه أن يفضى إلى أحداهن، ثم يسلمها إلى سيف الجلاد ؟ وهبوا أن شهريار بهذه الصورة الشاذة المنكرة من القسوة، وتبلد الحس وموت الشعور، فكيف استطاعت شهرزاد أن تحمى نفسها من هذا المصير التعس؟ أبتلك القصص والحكايات التى ترويها له ليله بعد ليله ؟ هكذا تزعم القصة: ولكن هل يعقل أن ملكا بهذا الوصف، وفى صورة غضب كهذا الغضب المزعوم يمكن أن يرده عن دأبه سماع هذه الحكايات، كأنما هو طفل صغير فى غاية السذاجة والبراءة؟ وإذا كان يبقى عليها ليسمع بقية قصة أو حكاية أعجبته منها، فما الذى يمنعه أن يحملها على المضى فى قصتها تلك حتى بعد أن يطلع الصباح ؟ كانت عشرات من أمثال هذه الأسئلة تتواثب فى ذهنى فلا أجد لها جوابا فى ظاهر القصة المروية، ولكن جوابا واحدا يمكن أن يستنتج من طوايا هذه القصة كان هو الذى يدور فى ذهنى منذ أنقدحت تلك الشرارة الأولى.

هذا الجواب هو أن شهريار كان كاذبا على نفسه وعلى الناس حين زعم أن زوجته خائنة مع العبد وإنما الحقيقة أنه كان قد أسرف على نفسه فى الخمر والنساء حتى ضعفت منته، وأصابه عوارض العنة، وإذا كان رجلا زير نساء، يتباهى بحظوته لديهن وقوته عليهن، فقد كبر عليه أن يصاب بهذه العوارض وهو فى عنفوان الشباب، فمنى بأزمة نفسية قاسية، وأظلمت فى عينيه الدنيا، إذ لا معنى للحياة عند مثله بغير هذا المتاع الذى يراه غاية

الغايات فى هذا الوجود وأحداث المسرحية تبدأ بعرض لحالة الحرمان الجنسى الذى يعيش فيه مع زوجته بدور التى لم تكن تدرك هذه العلة التى طرأت عليه، فلا ترى فى عزوفه عنها إلا أنه مشغول عنها بعشيقاته وجواريه، فأوحى إليها خاطرها أن تدبر مكيدة بيضاء لتثير غيرته، فاتفقت مع قهرمانة القصر أن تحضر لها عبدا خصيا ليضبطه زوجها الملك عندها فى مخدعها، فإذا ثار وغضب أعلنت له حقيقته وحقيقة تدبيرها ووجدت سبيلا إلى معاتبته وشكاية حالها إليه من ظلمه وهجرانه واستجاب القهرمان لمشيئتها، ولكنه فى اللحظة الأخيرة خانته شجاعته وذلك عندما أقبل شهريار ليدخل مخدع الملكة بدور حسب الخطة المرسومة، فكاشفه بسر التدبير الذى قامت به الملكة مبينا له غرضها البرئ من ذلك ومؤكدا له أن العبد من الخصيان الذين لا أرى لهم فى النساء.

فماذا صنع شهريار؟ لقد ظل زمنا منذ أصيب بهذه العلة وهو يشتهى الملكة لأنه يحبها حبا عظيما، فلا يقدر عليها، فأخذت تراوده فكرة التخلص منها لو كان إلى ذلك سبيل، إنه يتمنى زوالها لأن فى بقائها آية تذكره على الدوام بعجزه هذا فتضاعف ألمه وشقاءه.

ليس من حل أمامه لهذه المشكلة إلا الخلاص منها، وها هو ذا قد أمكنه الفرصة الساعة فلينتهزها وليقتلها وليقتل العبد معها، ثم ليعلن هذه الفضيحة فى الناس إمعانا منه فى ستر الحقيقة التى

يحرص كل الحرص على كتمانها عنهم، غير أنه أحس بعد أن قتلها أن العلة التى يشكو منها قد تضاعفت وتفاقمت لأنه بقتلها قد أكد هذا المعنى لنفسه فأصبح عاجزا كل العجز، فتعاظمت الأزمة فى نفسه حتى صارت مثل الجنون، فكان إذا حاول مع امرأة فعجز فقتلها لئلا تكشف سر عجزه وخوفا من اكتشاف هذا السر، وليوهم الناس بنقيض الواقع صار يأمر أن تزف إليه كل ليله فتاة عذراء فيقتلها فى الصباح زاعما أنه ينتقم بذلك من جنس النساء منذ خانته زوجته وهو ما هو فى القوة والبأس.

وحين يأتى دور شهرزاد بعد ذلك كانت تعلم هذا السر فيه، فأخبرها به مؤدبها وأستاذها رضوان الحكيم الذى هو فى نفس الوقت الطبيب الخاص للملك، وهو الشخص الوحيد الذى يعرف علة شهريار، وقد أخبر شهرزاد بهذا السر لتتقى به بطشه، وكانت شهرزاد ذكية لماحة فأدركت ما قصد إليه أستاذها ليحفظها من المصير الرهيب.

وكان السلاح الذى استعملته شهرزاد هو أن لا تمكنه من التجربة بأن تشغله عنها بكل ما تسعفها به حياتها، فتتوسل إليه أن يمهلها لأنها صغيرة بعد لا تقوى على رجل فاتك مثله تسمع عنه أكبر زئر نساء أنجبته امرأة، وبمثل هذه الطريقة وشئ من حلو الحديث وحسن التصرف استطاعت أن تجعله يتنفس الصعداء لأن رجولته لم توضع موضع التجربة فلم يشعر بمرارة الحقيقة وهوان العجز، وخلاله هذا الأسلوب منها فجاراها فيه وصار يجلس إليها ليلة بعد

ليلة يستمتع بجمال وحبها وحلو حديثها مكتفيا بذلك نزولا على رغبتها فى إمهالها برهة من الوقت تأنس به فى خلالها حتى تكبر قليلا فتصير أهلا لرجل فاتك جبار مثله.

وكان طبيعة رضوان يعالجه فى خلال تلك البرهة بأدويته ومقوياته، فكان لذلك أثره فى استرداد قوته كما كان لسلوك شهرزاد معه وسياستها الناعمة أثره فى إعادة الثقة برجولته إلى نفسه وأدركت شهرزاد بغريزة الأنثى ذات ليلة أن الملك قد استعاد قوته فاستجابت له.

وشعر شهريار حين نجح كأنما ولد من جديد فأحب شهرزاد حبا جارفا وعدها مصدر سعادته وبهجته فصار لا يعصى لها أمرا، وأخذت تسير به فى طريق السداد والإستقامة فانقطع عن مجالس الخمر والسهر وشجعته على الرياضة وركوب الخيل والصيد والقنص فحسنت صحته وزادت قسوته.

ولكن أيمكن أن ينعم بالسعادة حقا وضميره مثقل بجريمته الأولى ؟ أن قتل زوجته وهى بريئة ثم بالجرائم التى تلتها، إذ كان يقتل العذراى صباح كل ليلة.

لم يستطع أن يتخلص من تأنيب الضمير، وعز عليه أن يكدر هذا التأنيب النفسى صفو السعادة التى عادت إليه بعد أن فقدها فحدث من هذا الصراع النفسى العنيف، أن أصيب بعلة اليقظة النومية، فكان يقوم آخر الليل وهو فى نومه دون أن يشعر ,فيذهب إلى الحجرة التى قتل فيها زوجته بدور وبيده سيف، فيخيل إليه

أن يراها تخونه مع العبد، فيقتلها ويقتل العبد ثم يعلق السيف فى مكانه ويعود للنوم فى فراشه بجانب شهرزاد، وبهذه الطريقة اللاشعورية تطمئن نفسه ويستريح ضميره.

وشكت شهرزاد ذلك إلى رضوان الحكيم فأنبأها بأن الطريقة الوحيدة لعلاجه هى أن تجعله يواجه الحقيقة التى يتهرب من مواجهتها، وذلك بأن تمثل معه نفس الدور الذى مثلته بدور وهكذا دخل شهريار ذات يوم مخدع شهرزاد، فوجد عندها عبد أسود فهاج وماج وانطلق ليأخذ السيف فأسرعت شهرزاد فخلت العمامة عن العبد، ونزعت جلبابه، فإذا هذا العبد هو جاريتها السوداء صالحة».

ولم يجد شهريار أى مهرب من مواجهة الحقيقة البشعة، فأنهار على الأرض يبكى ويستغفر ويكفر عن خطاياه جهد ما أستطاع.

وبهذه الخاتمة السعيدة انتهت أحداث المسرحية.

وهناك أحداث أخرى فى المسرحية يمكن أن نطلق عليها أحداث فرعية منها:

- سخط الشعب على الوزير ركن الدولة الذى ولاه عليهم شهريار، فهو يجلد ظهورهم ويصادر أموالهم، ويلقى بهم فى السجون، ويضاعف الضرائب والرسوم على الشعب، بينما الشعب يريد أن يعيد الوزير نور الدين للدولة، ولكن شهريار يرفض متهما طبيبه ومعلمه رضوان بأنه يريد ذلك لأن نور الدين صديقه.

ـ حديث عن الثورة واستعداد الرجال بالمال والسلاح لهذه الثورة.
ويرى باكثير أنه ينبغى أن تكون للمسرحية فكرة أساسيه واحده تدور عليها من أولها لآخرها، وأنه لا ينبغى أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة فى الأولى غير منفصلة عنها فى الزمن، وفى هذه الحالة تكون هناك فى الواقع فكرة واحدة، إذ لا تكون الثانية حينئذ إلا جزءا متتما لها، أما إذا كانت الثانية منفصلة عنها فى الزمن فإن المسرحية تضعف وتضار، إذ تنتهى حيث انتهت الفكرة الأولى وتبدأ بعد ذلك مسرحية جديدة».

ويرى الدكتور محمد مندور أن باكثير لجأ فى عقدته بالطريقة الفرويدية المعروفة بأن جعل شهرزاد تعيد تمثيل نفس المأساة مع عبد خصى يعرفه شهريار حق المعرفة، وما أن دهم شهريار شهرزاد مع العبد، وتبين أنه كان واهما حتى أخذت عقدته تنحل وبخاصة بعد أن أوضحت له شهرزاد أن خيانة زوجته الأولى المزعومة لم تكن إلا مجرد وهم منه كالوهم الذى أوشك أن يطغى على نفسه بالنسبة إليها».

والواضح أن المؤلف اعتمد على التحليل النفسى فى علاج ما يعانيه شهريار من عجز جنسى لقد فسر سبب قتل شهريار لزوجته بأنه كان يشعر بنقص فى رجولته، وهذا النقص سبب له عقدة نفسية سيطرت على تصرفاته حتى عالجته منها شهرزاد.

وشهريار تسيطر عليه صفة الشك وعدم الثقة، فهو يسلط جواسيسه ليستطلعوا اخبار وزيره السابق نور الدين ويعرفوا سره،

فهو لا يحجم عن أى أجراء يحقق له الطمأنينة، حتى ولو كان سفك الدماء، وشهرزاد تحاول أن تشغل شهريار عن همومه وأفكاره بإثارة غريزة حب الاستطلاع عنده عندما تسرد عليه قصصها.

وكان للدكتور محمد مندور رأيا فى مسرح باكثير فقال[١٤]:

«مسرح باكثير يعيب عليه ضعف البناء، وهذا الضعف يرجع لضعف فى قوة الخيال، وعدم عنايته بأصول التأليف المسرحى الذى يتطلب الطبيعية والمعقولية وقرب المشاكلة للحياة، وبناء مسرحيات باكثير قد يدل على ذكاء ومهارة وتفنن، ولكنه لا يدل على قوة الخيال وعلى القدرة على بناء الأحداث بناء جبريا، بحيث يتولد بعضها عن بعض فى منطق سليم واضح سهل المنال ويقول الأديب على أحمد بكثير فى كتابه[١٥]:

«قد يختار الكاتب نقطة هجومه فى موضع ثم يبدو له أن يختارها فى موضع آخر فيعدل عن الأولى إلى الثانية، وقد وقعت لى تجربة عجيبة فى هذا الصدد.

لقد رأيتم كيف بدأت مسرحية (سر شهرزاد) بتسلل شهريار إلى مخدع زوجته بدور حيث طفق يشم ثيابها ويضم وسائدها فى لهف والتياع مما يثير الفضول والتساؤل، ثم ينكشف شيئا فشيئا الباعث له على هذا السلوك الغريب.

ولما عرضت المسرحية على الرقابة تمهيدا لإخراجها، أعترض الرقيب فى هذا الفصل زاعما أن فيه شيئا من الإثارة الجنسية، فناقشته فى ذلك، وكانت حجتى أن ما زعمه من وجود الإثارة

الجنسية ليس مقصودا هنا لذاته، وإنما لأن الموضوع اقتضاه، إذ هو في صميمه يمس هذه المشكلة الجنسية، وبعد أخذ ورد وافق الرقيب على إخراج المسرحية بشرط ألا تفتح بهذا الفصل حتى لا يفاجأ الجمهور بما فيه، وطفقت أفكر في حل يحقق هذا الشرط دون أن أضطر إلى حذف الفصل الأول أو تعديله فجاء الحل عجيبا جدا، وهو أن تفتتح المسرحية بالفصل الثانى الذى يرفع الستار فيه عن شهرزاد فى بيت أبيها الوزير وهى فى ذروة الأزمة إذ كان شهريار قد طلبها لتزف إليه فتلقى نفس المصير الذى لقيته عشرات العذارى قبلها.

وأعجب من ذلك أننى لما شاهدت هذه المسرحية ممثلة بهذه الطريقة وجدت أن هذا الوضع الجديد الذى اضطررت إليه اضطرارا قد أكسب المسرحية قوة وتركيز لا يعطيهما وضعها الأصلى وان أورث موضوعها شيئا من الغموض يقتضى من الجمهور مزيدا من الجهد فى التأمل والمتابعة وقد وردت لكم هذه التجربة لما فيها من الطرافة، ولأثبت لكم أيضا أن المؤلف المسرحى مهما خيل إليه أنه قد بلغ الغاية فى تخطيط مسرحيته ، فلا يزال أمامه مجال للنظر والتفكير لعله يهتدى إلى وضع أفضل وأكمل، ويؤكد على أحمد باكثير وعيه وفهمه للكتابة المسرحية الجيدة فيقول[١٦]:

«لكى يوفق الكاتب فى رسم شخوصه ينبغى أن يتعرف إليهم واحدا واحدا أو يعيش معهم فى ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة، البعد الجسمانى والبعد

الاجتماعى والنفسى، فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه فى رسم شخصياته وكلما تعمق الكاتب فى التعرف إلى شخوصه كان خليقا أن يكتب مسرحية جيده .

ويتحدث باكثير فى كتابه عن واقعية الحوار فيقول(١٧):

«ينبغى أن يكون الحوار واقعيا ينبع من الشخصية فيكشف عنها ويحمل خصائصها»

وهذا ما حدث فى مسرحية سر شهرزاد، فقد كان الحوار بالفعل نابعا من كل شخصية وكاشفا عن حقيقتها وخصائصها.

على سبيل المثال(١٨):

«شهريار: يالى من هذا العبير، أه لو أمكن تقطيره كما يقطر ماء الورد والياسمين ؟ إذن لضخمت به جسدى، بل لشربت منه حتى ترتوى هذا الكبد الحرى ويبرد هذا الغليل».

ويصف شهريار الحر فيقول: (جهنم)

وهى كلمة تدل على كل معانى العذاب الذى يكابده فى أعماق نفسه.

وفى حديث شهرزاد مع شهريار(١٩)

شهرزاد: كلا يا مولاى، سأغنى لك أعذب أغنياتى ,وأرقص لك أجمل رقصاتى وأقص عليك أحسن قصصى، فأطربك وأسليك وأونسك وأبهجك، فينقضى العام دون أن تشعر .

شهريار: وبعد العام ؟

شهرزاد: (تتمتم فى وجل) بعد العام ؟ ويلى.. غاب عنى أن العام أمد قصير لا يغنى عنى شيئا فلو جعلته عامين يا مولاى ؟

شهريار: (راضيا) دعينى من ألا عيبك.. فقد طلبت عاماً واحدا فليس لك عندى غيره.

وهذا ما يؤكد باكثير عندما قال[٢٠]:

«ينبغى أن يكون الحوار واقعيا ينبع من الشخصية ذاتها فيكشف عنها ويحمل خصائصها والمراد بواقعية الحوار أن يلتزم الكاتب فى حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها.

وكان الصراع واضحا فى المسرحية كما هو واضح فى ذهن المؤلف الذى قال[٢١]:

«لكى يحتدم الصراع ويستمر للنهاية يجب أن تكون بين الشخوص شخصية محورية من ذلك الطراز القوى العنيد لذى لا يقنع بأنصاف الحلول، فأما أن يبلغ كل ما يريد أو يتحطم، وغالبا ما يكون التطور فى هذه الشخصية أقل منه فى غيرها من الشخصيات لأنها تكون من البداية (بداية ظهوره فى المسرحية) قد بلغت أوج اكتماله ونضجها أو كادت، ولا يتعين أن يكون هذا الشخص هو بطل المسرحية.

وهذا الصراع ينبغى أن يكون متدرجا فى الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود فى الطريق ولا تثب طفرة، حتى يبلغ الذروة ويصدق هذا على الصراع الرئيسى الذى يحكم المسرحية كلها من أولها لآخرها، كما يصدق على الصراع الفرعى فى كل فصل أو مشهد»

هوامش الفصل الثانى

١ ـ ص١، ٢ ـ علي أحمد باكثير ـ محاضرات فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية ـ المطبعة الكمالية ـ١٩٥٨.

٢ ـ ص ٣ نفس المرجع السابق .

٣ ـ جريدة الأهرام يوم ٩ ـ ١١ ـ ٧٦.

٤ ـ جريدة الأهرام ٩-١١ -١٩٥٨.

٥ ـ ص ١٤٧ د . محمد مندور ـ قضايا جديدة فى أدبنا الحديث ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٥٨.

٦ ـ ص ١٥٠ ـ نفس المرجع السابق .

٧ ـ جريدة الأهرام يوم ٩ ـ ١١ ـ ٧٦.

٨ ـ ص ٤٨ ـ على أحمد باكثير ـ نفس المرجع السابق .

٩ ـ ص ١٤٧ ـ د . محمد مندور ـ نفس المرجع السابق .

١٠ ـ ص ٣٦ ـ على أحمد باكثير ـ نفس المرجع السابق .

١١ ـ ص ٤٩، ٥٠ ـ نفس المرجع السابق .

١٢ ـ ص ٨٢ ـ نفس المرجع السابق .

١٣ ـ ص ٦٧ ـ د . محمد مندور ـ مسرح توفيق الحكيم ـ دار نهضة مصر ـ الفجالة ـ القاهرة ـ ١٩٦٠.

١٤ ـ ص ١٥١ ـ د. محمد مندور ـ قضايا جديدة فى أدبنا الحديث ـ نفس المرجع السابق .

١٥ ـ ص ٨٢، ٨٣ ـ على أحمد باكثير ـ نفس المرجع السابق .

١٦ ـ ص ٦٠ ـ نفس المرجع السابق .

١٧ ـ ص ٧١ ـ نفس المرجع السابق .

١٨ ـ ص ٦٥ ـ على أحمد باكثير ـ مسرحية سر شهرزاد ـ مكتبة مصر ـ ٧٨.

١٩ ـ ص ٨١ ـ نفس المرجع السابق .

٢٠ ـ ص ٧١ على أحمد باكثير ـ نفس المرجع السابق .

٢١ ـ ص ٦١ ـ نفس المرجع السابق.

الفصل الثالث

(بين الماضى والحاضر)

- شهرزاد — د. رشاد رشدى
- لعبة الزمن — نعمان عاشور

• شهرزاد

د. رشاد رشدى

خلال حياته الأدبية قدم العديد من الفنون الأدبية - القصة القصيرة - والمقال والنقد الأدبى والترجمة والمسرح[1] «ظل حبه الأول والأخير والبؤرة التى تنبثق منها كافة اهتماماته، فقد خدم الحركة المسرحية بما ألف من مسرحيات وبما كتب من مقالات، وألقى من محاضرات وأعد من برامج إذاعية، كما خدمها عندما ترجم الكثير من روائع المسرح العالمى إلى اللغة العربية».

ومنذ حصوله على درجة الدكتوراه فى الفلسفة (١٩٥٠) شغل العديد من المناصب من بينها: رئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وعميد المعهد العالى للفنون المسرحية و مستشار رئيس الجمهورية (أنور السادات) ورئيس تحرير مجلة المسرح، كما أشرف على العديد من الرسائل الجامعية.

وكتبت عنه الكثير من الدراسات عن أعماله الأدبية والفنية .

وقال الناقد عبد الفتاح البارودى[2]:

«الدكتور رشاد رشدى عالم غزير العلم وفنان عميق الإدراك وعاطفى، جياش العاطفة، هو تشكيلة عجيبة من أكاديمية أرسطو، وشعبية أبن البلد، هو دقيق غاية الدقة، ومجمل غاية المجملة هو عقل فياض وقلب فياض أيضا»

وعن شعبيته وحبه للطبقات الشعبية قال الدكتور رشاد رشدى[3]:

«عندما كنت طالبا بالجامعة كان لى صديق صعيدى، وكنا لا نفترق حتى أننا كنا نقضى الصيف معا فى ربوع الصعيد نقرأ ونتسامر وكان لى ولع بدراسة أهل الصعيد ومجاهل عاداتهم وهناك ذكريات عن ولعى بالأدب الروسى أيام كنت أدرس الأدب الإنجليزى».

وفى لقاء مع الدكتور رشاد رشدى قال الدكتور نبيل حجازى[4]:

«يعد الدكتور رشاد رشدى وحدا من الكتاب الذين استطاعوا تخطى سياج الجامعة ومجتمعات المثقفين والمتخصصين، لينفذوا للجماهير العريضة مشاركا فى حياة الفرد والمجتمع بمؤلفاته العديدة سواء فى المجالات الاجتماعية والنقدية أو فى مجال التأليف الإبداعى فى القصة والمسرحية، فمنذ مطلع الخمسينيات من هذا القرن قدم العديد من المؤلفات حول ماهية الفن وطبيعة الإبداع الفنى «ومن أشهر مؤلفاته كتابه» ما هو الأدب ؟ «الذى بحث فيه عن علاقة الأدب والمجتمع وعلاقة الأديب بالإبداع الأدبى».

وفى كتابه (ما هو الأدب).. قال الدكتور رشاد رشدى عن الأدب والمجتمع[٥]:

«العمل الأدبى قد يعكس بعض صور المجتمع، ولكن هذا لا يعنى أن المجتمع يتدخل فى الخلق الأدبى ,فيحدد شكله أو قيمته أو معناه.. فالذى يحد د العمل الأدبى ويعطيه كيانه أولا وقبل كل شئ هو الأدب نفسه، أو وعى الكاتب بالتقاليد الأدبية وإلمامه بالأعمال الأدبية التى سبقته وعاصرته».

ومهما اختلفت الآراء فى مسرح الدكتور رشاد رشدى، فالذى لا اختلاف عليه كما قال الناقد جلال العشرى[٦]:

«أننا هنا بإزاء مسرح جديد يختلف اختلافا نوعيا عن كلا المسرحين (التقليدى والواقعى) ففى هذا المسرح الجديد هو المسرح التعبيرى.. تعبيرى لأنه يهتم بالواقع الداخلى أكثر من اهتمامه بالواقع الخارجى، وهو إذ يحاول تصويره بأنفاسه الحادة وألوانه الصارخة ولا معقوليته.. يتجه لدراما العرض الذاتى لكى يتحرر من خطة الزمن الواقعية ومن التتابع المنطقى بين الأحداث ويستخدم المونولوج الداخلى ليعبر عن مجرد الشعور وتيار الوعى متخلصا من التطور التقليدى لمراحل الحدث، وأخيرا يلجأ للرمز ليعبر عن المعانى والإيحاءات دون لجوء لتبريرات واقعية أو تقليدية، وإذا اختلفت الوسيلة التى يلجأ إليها التعبيريون للتخلص من مقومات الشكل الواقعى ولتحقيق الأصالة المتبادلة بين الداخل والخارج، أو بين الذات والموضوع».

وقد وصفه الناقد عبد الفتاح البارودى بقوله[٧]:

«رشاد رشدى هو من أعظم من كتب مسرحا علميا، بمعنى أن كل القواعد العلمية متوفرة فى مسرحياته، البناء الدرامى، نمو الأحداث، التعبير الفنى غير المباشر، التشابك التوازى التناقض، الصراع الدرامى، وكل هذا واضحا فى جميع مسرحياته بلا استثناء، فهو رائد الكتابة المسرحية الملتزمة بالأسس المسرحية».

وفى لقاء مع الدكتور رشاد رشدى قال[٨]:

«الفن عندى ليس محاكاة للواقع أو صورة فوتوغرافية له، إنما كان يعتمد إلى حد كبير على الحياة والواقع، الفن عندما يخلق يجب أن يكون شيئا مستقلا بذاته بحيث إنه لا يفسر من ناحية التاريخ والحياة والمعنى الأخلاقى الذى يتضمنه، الفن عندى مثل الكائن الحى هو كما هو، وهذه هى نظرة النقد الحديث للعمل الفنى.

وكلما كان العمل الفنى مجهول البيئة أو حتى الهوية كان أفضل».

وفى اللقاء الذى تم بين الدكتور رشاد رشدى والدكتور نبيل حجازى كان هذا السؤال[٩]:

«لوحظ على نتاجك الأدبى وخاصة المسرحى تأثرك بالتراث الشعبى كما فى مسرحيات (أتفرج يا سلام) و (بلدى يا بلدى) وشهرزاد، فما هو موقفك من التراث، وإلى أى مدى يمكن الاستفادة منه فى تقديم أعمال أدبية معاصرة ؟.

أجاب الدكتور رشاد رشدى عن هذا السؤال قائلا[١٠]:

«أنـا أعـتقـد أن تـراثنـا تـراث غـنى جـدا سـواء فى ذلك الـتـراث المصرى أو التراث العربى، إنه ذخيرة حية لا يمكن أن تنضب، كما يمكن - وخاصة بالنسبة للمسرح - الاستفادة منه كشكل أو كمضمون للعمل بطرق مختلفة، لقد استفدت منه كشكل مثلا فى خيال الظل.

وأضاف الدكتور رشاد رشدى[11]:

«إن تـراثنـا وتـاريـخنـا الحضـارى كعـرب، وهـو مـلـمح من مـلامح الشخصية العربية، وهذا يمكن الاستفادة منه كثيرا فى أن يعيد الماضى ونعكسه على الحاضر أو بمعنى آخر نستفيد منه فى سبيل إضاءة الحاضر، وهذا شرط أساسى، حيث إن الماضى فى حد ذاته لا يفيد بشئ فى المسرح، أى أن أحياء التراث، لا أعنى به الإحياء فى المطلق، وإنما بعد نطور التراث ونطوعه للعصر الذى نعيش فيه حيث يصبح حيا، ومن هذه الزاوية يصبح التراث ثروة عظيمة»
وسئل الدكتور رشاد رشدى[12]:

«لوحظ على مسرحياتك القائمة على التراث أنها لا تقدمه كما هو، ولكن برؤية وتكتيك معاصرين، دونما انعزال عن تراثنا العربى؟

فأجاب:

إننى لست مع مسألة البحث عن التراث من أجل التراث، ولكنى مع الإفادة من التراث، بمعنى محاولة الاستعانة بالتراث من أجل طرح مسألة معاصرة وإلا فلا مبرر لاستعانتى به».

وأضاف:

«إننا جميعا متأثرون بالتراث سواء أردنا أو لم نرد، وهذا يظهر بشكل أو بآخر، بحيث إنه لا يوجد كاتب فى العالم غير متأثر بالتراث الفنى الذى صدر عنه، وهذا يظهر واضحا فى بعض أعماله أو كلها سواء بشكل مباشر أو بشكل غير مقصود، أما البحث عن التراث من أجل التراث فهذا عمل الباحث، وليس الكاتب المسرحى».

أحداث مسرحية شهرزاد

تبدأ الأحداث فى ساحة من ساحات القاهرة القديمة، ويقول المؤلف واصفا المنظر[١٣]:

«يمكن أن تبدو فى الخلفية البعيدة بعض ملامح القاهرة الحديثة، جمهور من الرجال والنساء والأطفال، بملابس العصر يمثلون مختلف الحرف والطبقات من السقا، للحمار، إلى القاضى والحكيم والعسكرى والقرداتى والتاجر والجميع يقفون صامتين، ولكن فى تذمر واضح، يدخل حاوى الحواة.

والبداية، ومن السطور الأولى يتضح أن المؤلف ربط الماضى بالحاضر فى الزمان والمكان والحاوى يتحدث من خلال مونولوج طويل للحاضرين قائلا[١٤]:

«الحاوى: مالكم كده واقفين، ومن شهريار ليه زعلانين، أنا حاوى الحواة، شايف المملكة كله تمام.

ثم يتحدث طالبا من الناس أن يحمدوا ربهم، فكل شئ تمام، ويعدد الكثير من أوجه الظلم والسلبيات، وقبل أن يخرج من المسرح يقول[١٥]:

«الحاوى: عندكم كمان غول قاعد، على قلبكم بقاله سنين، محتل أرضكم كاسر أنفكم، من إيه يا ناس بتشتكم.

ثم يدخل المنادى ليعلن أوامر السلطان الغريبة(١٦):

«المنادى: بأمر مولانا السلطان، ممنوع غسيل الهدوم، ممنوع دخول الحمام، الميه مقطوعة ولا فيش صابون، وبأمر مولانا السلطان.. محدش يفتح التليفزيون.. ولا يتكلم فى التليفون «وتتعدد الأوامر الغريبة ومنها أن ينام الناس بالنهار ويستيقظوا خلال الليل، والشعب ممثل فى بعض الرجال والسيدات يصفون شهريار بأنه جبار وحمار، وينادون على الشاطر حسن الذى ينام، ولكن شهرزاد تبحث عنه وتطلب منه أن يكف عن النوم.

ويصرخ بعض الرجال(١٧):

«بعض الرجال: مين حيخلص العباد.. من الظلم والحرمان.. وإذا كان الشاطر حسن حيسبنا هو كمان.

الحاوى: عاوزينه يخلصكم.. عايزنه أرجعهولك.. خلاص.. أدخله السجن تانى.. وأنت وهم معاه.. موافقين ؟ .

الجميع: موافقين.

الحاوى: عظيم يله يا حجاب افتحوا الباب.. كل واحد فيكم ياخد مكانه.. فى ألف ليلة جوه الكتاب.. فى السجن اللى ملوش سجان.. سجن الزمان .. سجن المكان.

وتنتهى الافتتاحية بدخول الجميع داخل صفحات الكتاب، ولا

يرى منهم سوى بعض رءوسهم ثم ينتقل بنا المؤلف إلى بستان قصر شهريار، حيث يحكى له الشاطر حسن ما حدث من خيانة زوجته شمس النهار، ويقرر شهريار الانتقام من النساء جميعا بعد هذه الخيانة، فيقرر أن يتزوج كل يوم عذراء ليقتلها فى الصباح وهنا يقول[١٨]:

«الشاطر حسن: ولما أنت تقتل النساوين.. حتيجى الرجالة منين.. شهريار كفاية افترا.. كفاية جنان.. أنا صابر بقالى سنين.. كان غرضى أصلحك وأوريك السكة تبقى منين»

ثم ينادى المنادى[١٩]:

«المنادى: كل اللى عنده بنت حلوة.. وحشة.. عفشة.. أيا كان تظهر ضرورى، تبان، واللى يخبى بناته من مولانا السلطان يفقد حياته، يروح اللمان.

ونرى شهرزاد وهى تعلن أن جميع بنات أهل البلده[٢٠]:

شهرزاد: اللى ماتت واللى هربت .. واللى عملت راجل.. واللى فى السر اتجوزت.. مفضلش إلا أنا».

ونعلم بعد ذلك أن شهرزاد قررت أن تفدى بنات جنسها، وأنها ستعرف كيف تؤدب شهريار حتى يكف عن قتل النساء، ويؤخذ حبيبها إلى السجن، وعندما تتنكر شهرزاد فى ثوب امرأة عجوز يبحث عنها شهريار، بينما شهرزاد تؤكد أنها لن تعود إلا بعد رجوع حبيبها الشاطر حسن وعندما تعلم أن الشاطر حسن فى السجن، تقرر تخليصه مما هو فيه.

وتقول شهرزاد[٢١]:

«شهرزاد: قبل ما ينتهى النهار.. حاكون مع شهريار.. وحبيبتى قمر الزمان.. حيكون من الأحرار.

ثم نعلم بعد ذلك أن شهرزاد قد ذهبت إلى قصر شهريار، وبدأت تحكى له قصصها، ثم نعلم بعد ذلك أن شهرزاد قد أظهرت كل الذين ظلموا الشعب وسفكوا الدماء، ويعلن الشاطر حسن[٢٢] «الشاطر حسن: ما تخافوش.. أنا عارف.. لسه فيه بينا وحوالينا غيلان.. لكن مادام الإنسان عاد بقى إنسان.. يعنى ليه أراده وكيان.. مش ممكن يعيش.. معاه غول واحد.. مش غيلان.. كل شئ النهاردة.. بقى فى إيدكم يا جدعان.. أوعوا فى يوم تفرطوا فى حقكم.. ولا تخلوا حد غيركم كلكم.. كدا سوا مع بعض.. يتولى أمركم.. ما هو زى ما باقول لكم.. مادام الإنسان.

الجميع: مادام الإنسان.. رفع راية الجهاد.. محدش يقدر يستعبد العبد.. وياليل ياعين.. يا عين يا ليل.. الحب وحده حيسود.. والظلم عمره ما حيعود.. لا فيه واسطة ولا خاطر.. ولا ناهى ولا آمر.. وياليل يا عين.. يا عين يا ليل.. ويا حضرات الموجودين.. عليكم جميعا السلام.. فى الهند والصين.. فى البصرة والشام.. فى كل مكان.. وفى كل زمان.. ومرة تانيه.. بنهديكم السلام.. مننا إحنا المصريين.. وبنقول لكم من فضلكم.. اتعظوا باللى شفتوه أمال هو التاريخ ليه عملوه ؟.. ما هو اللى حصل من زمان.. ممكن يحصل النهاردة وبكرة وبعده كمان.. ودلوقتى بأه عن

إذنكم إحنا داخلين ننام.. ولكم منا ألف بوسة وألف تحية وألف سلام» يدخلون كتاب ألف ليلة وليلة».

كان الدكتور رشاد رشدى قد أهدى مسرحيته (إلى شعب مصر).. وواضح من المسرحية أنه مزج الماضى بالحاضر، وقدم العديد من الشخصيات الشعبية التى تعيش بيننا الآن، وأيضا الشخصيات التى عاشت فى أزمنة قديمة .. فالشخصيات بعضها ما يلبس ملابس قديمة مثل (الملاية اللف) أو الطراطير، والبعض الآخر يرتدى ملابس عصرية ويتزين بالباروكات كما انتقل فى الأحداث بين أمكنة حديثة لأناس يشربون الويسكى فى شقق حديثه وفيلات فى المعادى والبعض فى حاجة للمال,مثل الذى لا يستطيع الصرف على ابنه عند دخول المدرسة، وتحدث أيضا عن مركز القوى، وعن ما يحدث فى المستشفيات، ونقد الروتين والكساد والهجرة وارتفاع الأسعار والمواصلات والمرتبات.

ومن خلال النص أيضا عبر عما يعانيه الشعب بين الماضى والحاضر من ظلم.

إنه يقول(٢٣):

«رجل ٣: عشان الواد اللى كان عامل بيه، وراكب عربية ما تعرفش قد إيه.. كان فى الحقيقة حرامى ونصاب، بيأكل فلوس الأرامل والأيتام وحجته.. حضرته.. تعرف إيه إنه قطاع عام»رجل ٢: البلد كلها بقت غيلان .

رجل ٣: وبقدرة قادر ما فيش فى البلد كلها شقة واحدة للإيجار، قولى بقى نسكن فين .

المنادى: الشقق موجودين بس تمليك، واللى مش لاقى فول يأكل بفتيك.

قدم لنا رشاد رشدى شهرزاد كامرأة قويه استطاعت أن تجمع الشعب ضد الظلم .. وعن مفهوم المرأة فى حياة رشاد رشدى قال[٢٤]:

«للمرأة دور كبير فى حياتى الأدبية، وأنا أرى أن المرأة المصرية أكثر تقدما ونضجا من الرجل المصرى بما يقرب من مائة عام، وسبب هذا المفهوم أننى التقيت بمجموعة كبيرة من النساء، ابتداء من أمى، أعطتنى هذا الإحساس بجلال المرأة وقدرتها على أن تكون نبعا فى الحياة لا مثيل له، ويعتبر هذا إلى حد كبير من مصادر إلهامى».

وفى الحوار الذى أجراه الدكتور نبيل حجازى مع د. رشاد رشدى قال[٢٥]:

«إن الأصل الأسطورى يتعلق بالشكل الشعبى، فمثلا عندما تناولت القصة وقدمت لها أسبابا أخرى، فلم ألتزم لشهرزاد الأسطورة كسيدة عاقلة حكيمة تسلى الحاكم بالألف قصة، وإنما تصورتها تصور آخر، فهى امرأة مجربه تروى تجاربها الشخصية وتطوعها قصصا من حياتها الشخصية لتصوغها للحاكم، فمن غير المعقول أن امرأة لم تخرج من المنزل قط ن تؤلف كل هذه القصص،

وهذه هى إحدى النقاط البسيطة للاختلاف بينى وبين التصور التقليدى للأسطورة وبين تفسيرى لها، كما لجأت للتعامل مع الزمنين الحاضر والماضى، فشهرزاد عندى تحب الشاطر حسن المنقذ أو الشعب المصرى، وهذا بطبيعة الحال غير وارد فى الأسطورة».

وعن ربط الماضى بالحاضر والصراع قال د. رشاد رشدى[٢٦]:

«يجدر بنا أن نصور الصراع بين القيم الجديدة وظلال الماضى من القيم المختلفة الراسبة فى أعماق الفرد، هذه الظلال المترسبة التى لا نكاد نحس بها فى أغلب الأحيان، هى كالقدر فى المسرح الإغريقى، هى السبب فى أننا أحيانا لا نفعل ما لانريد أن نفعل ولا نفعل ما نريد أن نفعل ولا أستطيع أن أتحمل ما هو أكثر درامية وفاعليه فى هذه المرحلة الانتقالية فى حياتنا من تصوير هذه القوى المتنازعة فى كيان الفرد وكيان الجماعة، والقدرية أو الثورية التى تنجم عن هذا الصراع، هى فى أساسها مجال درامى أو أن شئت تراجيدى من الطراز الأول».

فالمسرح كما قال[٢٧]:

«هو الفن الذى يستطيع أكثر من أى فن آخر أن يذكى الروح فى حياة الأمة لأنه فن جماعى لا فردى، بل إنه أكثر الفنون جما عيه».

وهو يؤكد قدرة المسرح على التعبير الفنى الكامل فيقول[٢٨]:

«السر فى التعبير الفنى الكامل، فهو يكمن فى الوحدة التامة بين الموضوع وشكله فى العقل الخلاق نفسه».

ويؤكد دور الكاتب فى التأثير على مجتمعه فيقول[٢٩]:

«رؤية الكاتب تنعكس من خلال أعماله على مجتمعه، فتؤثر فى هذا المجتمع، وتساعده على أن يتأمل واقعه ويفلسفه أو قد تعكس محاولات جادة لفلسفة هذا الواقع والتعامل المتبادل، والاتصال المزدوج بميزان الصلة بين الكاتب الدرامى ومجتمعه».

ويتحدث عن البناء الدرامى فيقول[٣٠]:

«البناء الدرامى ليس مجموعه أشكال أو قوالب جامدة تصب فيها المسرحيات المختلفة، ولكن هذا لا يعنى أنه لا وجود له، فالبناء الدرامى موجود فى الأعمال الفنية تماما مثلما يوجد قانون الجاذبية فى الحياة بأشكال مختلفة».

أما عن اللغة فى مسرح الدكتور رشاد رشدى، فقد قال عنها الناقد الفنى عبد الفتاح البارودى[٣١]: «أهتم الدكتور رشاد رشدى بالعنصر الموسيقى فى كل مسرحياته، فما هى أسباب هذا الاهتمام، وما هى مظاهره؟ وكيف تجسدت الموسيقى فى مسرحه رواية بعد رواية حتى أصبحت هى الأساس ؟ إن تحليل بعض المسرحيات التى تمثل مراحل تطوره تكشف لنا أن الموسيقى ليست أطلاقا من عوامل الإثارة والإبهار، ولكنه من المكونات الجوهرية لإنتاجه المسرحى، بل لتفكيره الفنى عموما، ويظهر ذلك فى تركيب كلمات الحوار، وفى دقة اختيار ألفاظه، وفى استخدامه للعبارات المسجوعة أحيانا، والجمل الموزونة على موازين الشعر وبحوره أحيانا أخرى .. باختصار فى كل أدواته التعبيرية».

وقال عن اللغة فى حوار بينه وبين الدكتور نبيل حجازى[٣٢]:

«لاحظت من تجربتى الذاتية أن اللغة ليست عائقا.. حقيقة إن كثيرا من الناس تخاف المسرحيات الفصحى، وهذا لأن اللغة قد أخذت قوالب ثابتة تفرض نفسها على الكاتب كثيرا، ولأجل هذا ينساق وراء موسيقى الكلمة، أى تتحول الكتابة الفصحى كثيرا إلى كتابة زخرفيه أكثر منها كتابة تؤدى إلى تصاعد الحدث الدرامى، إن اللغة فى حد ذاتها ليست عائقا على الإطلاق طالما أنها ليست هدفا بحد ذاتها».

الهوامش

١ ـ ص ٩٠ـ د. ماهر شفيق فريد ـ مقال بعنوان: رشاد رشدى ـ مجلة المسرح ـ العدد ١٨ ـ السنة الثانية ـ أبريل ٨٣.

٢ ـ ص ٧٩ ـ عبد الفتاح البارودى ـ مقال بعنوان: الموسيقى فى مسرح رشاد رشدى ـ مجلة المسرح ـ نفس المرجع السابق .

٣ ـ ص ٦، ٧ ـ د . رشاد رشدى ـ مقال بعنوان: ـ ذكريات عن المسرح والريف ـ مجلة المسرح العدد ٢١ سبتمبر ٦٥.

٤ ـ ص٢٦ ـ د . نبيل حجازى ـ مقال بعنوان: الأدب العربى بين التأثر والتأثير ـ مجلة الفيصل ـ العدد ١١ ـ السنة الأولى ـ أبريل ـ مايو ٧٨.

٥ ـ ص ١٦ د . رشاد رشدى ـ ما هو الأدب ـ مكتبه الأنجلو ـ الطبعة الأولى ـ ١٩٦٠.

٦ ـ ص ١٦١ ـ جلال العشرى ـ مقال بعنوان: خيال الظل والمسرح التعبيرى ـ مقدمة مسرحية خيال الظل لرشاد رشدى ـ العدد الرابع يونيه ٦٥ ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومى .

٧ ـ ص ٧٨ ـ عبد الفتاح البارودى ـ مقال بعنوان: د. رشاد رشدى كما أعرفه ـ مجلة المسرح العدد ٢٢ ـ السنة الثانية مارس ٨٤ ـ مطابع مؤسسه الأهرام .

٨ ـ ص ٦٦ ـ عاطف فرج ـ مقال بعنوان: المحاكمة لقاء وحوار مع رشاد رشدى ـ الهلال أغسطس ٨٠.

٩ ـ ص ٢٦ ـ د . نبيل حجازى ـ مقال بعنوان: الأدب العربى بين التأثر والتأثير ـ نفس المرجع السابق .

١٠ ـ ص ٢٦ نفس المرجع السابق .
١١ ـ ص ٢٨ نفس المرجع السابق .
١٢ ـ ص ٢٨ نفس المرجع السابق .
١٣ ـ ص ٤ رشاد رشدى ـ مسرحية شهرزاد ـ كتاب مجلة الإذاعة والتليفزيون ـ يوليه ٧٦.
١٤ ـ ص ٤ نفس المرجع السابق .
١٥ ـ ص ٨ نفس المرجع السابق .
١٦ ـ ص ٨ نفس المرجع السابق .
١٧ ـ ص ١٤ نفس المرجع السابق .
١٨ ـ ص ٢٢ نفس المرجع السابق .
١٩ ـ ص ٢٣ نفس المرجع السابق .
٢٠ ـ ص ٢٤ نفس المرجع السابق .
٢١ ـ ص ٧٩ نفس المرجع السابق .
٢٢ ـ ص ١٤٠، ١٤١ نفس المرجع السابق .
٢٣ ـ ص ٧٤، ٧٥ نفس المرجع السابق .
٢٤ ـ ص ٦٩ ـ عاطف فرج ـ مقال بعنوان: المحاكمة لقاء وحوار مع رشاد رشدى ـ نفس المرجع السابق .
٢٥ ـ ص ٢٦، ٢٧ ـ د. نبيل حجازى ـ مقال بعنوان: الأدب العربى بين التأثر والتأثير ـ نفس المرجع السابق .
٢٦ ـ ص ٦ ـ د. رشاد رشدى ـ مقال بعنوان: المجال الدرامى فى المسرح المصرى ـ مجلة المسرح ـ العدد ٢ ـ السنة الأولى فبراير ٦٤.
٢٧ ـ ص ٤ ـ نفس المرجع السابق .
٢٨ ـ ص ٦، ٧ ـ رشاد رشدى – مقال بعنوان: المجال الدرامى فى المسرح المصرى ـ مجلة المسرح العدد ١٢ السنة الأولى ـ ديسمبر ٦٤.
٢٩ ـ ص ٨٢، ٨٣ - عبد الفتاح البارودى ـ مقال بعنوان: الموسيقى فى مسرح رشاد رشدى ـ مجلة المسرح العدد ١٨ ـ السنة الثانية أبريل ٨٣.

٣٠ ـ ص ٦، ٧، ٨ ـ رشاد رشدى ـ مقال بعنوان: البناء الدرامى ـ مجلة المسرح العدد ٢٦ فبراير ٦٦.

٣١ ـ ص ٧٨ ـ عبد الفتاح البارودى ـ الموسيقى فى مسرح رشاد رشدى ـ نفس المرجع السابق .

٣٢ ـ ص ٢٦، ٢٧ ـ د. نبيل حجازى ـ مقال بعنوان: الأدب العربى بين التأثر والتأثر ـ نفس المرجع السابق.

• لعبة الزمن

نعمان عاشور

بدأ الكاتب نعمان عاشور حياته بكتابة القصة والشعر، ثم اتجه إلى الكتابة المسرحية، وعن حبه للمسرح يعود إلى ذكريات قديمه عن حياته عندما يقول[1].

«شدنى إلى عالم المسرح الأستاذ محمد الصياد، الذى كان يدوام على حضور مسرحيات الريحانى، ويحكيها لنا بأحداثها وشخصياتها، وهذا شدنى لمسرح الريحانى، وجعلنى أتأثر باتجاهه الكوميدى الاجتماعى عندما انتقلت للعيش والدراسة فى القاهرة، وكنت أدخر نقودى لأشاهد كل مسرحيات الريحانى ابتداء من عام ١٩٣٤ حتى الحرب العالمية الثانية، وفى الحرب العالمية الثانية توقفت المسارح، وشغلتنى الدراسة بالقسم الإنجليزى بكلية الآداب جامعة القاهرة، حيث درست الدراما والمسرح بشكل علمى، وقرأت معظم تراث المسرح الأوربى» وسئل الكاتب نعمان عاشور[2]:

«كيف اكتشفت موهبتك ككاتب مسرحى؟ ولماذا المسرح بالذات، وليس القصة أو الشعر ؟ فأجاب:

ـ أنا لم أبدأ بالمسرح، بل بالشعر الذى عشقته، وكنت أكتبه أيضا، لكنى لم أجد نفسى فى مجال الشعر، فاتجهت إلى المسرح، والنقلة لم تكن كبيره، فالدراما نشأت مع الشعر وقراءتى النهمة لشكسبير جعلتنى أتميز حتى على طلبه الامتياز فى قسم اللغة الإنجليزية الذى كنت واحدا من طلابه، وأذكر أن أحد أساتذتى وكان إنجليزيا ـ قال لى مره:

ستكون أحسن من ينقد الدراما أو يكتبها».

وأجاب عن سؤال آخر بقوله(٣):

«معظم كتاب المسرح بدأوا بالقصة، وأنا بدأت قاصا، ولى أربع مجموعات قصصية، لكن المسرح أخذنى من القصة، والشعر معا، وأنا سعيد بهذا، وأحمد الله عليه لأن أهم شئ بالنسبة للفنان أن يعرف أين تكمن مقدرته، ويركز عليها».

وبعد تخرجه من كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية اشتغل بعدة وظائف حكومية، ثم ترك الوظيفة ليتفرغ للكتابة، وقام بالتدريس فى فن الكتابة للمسرح بالمعهد العالى للفنون المسرحية، وكانت له مؤلفات فى التراجم، وله الكثير من البحوث الفنية والدراسات الأدبية فى العديد من المجالات الثقافية، وله أيضا مؤلفات للإذاعة والتليفزيون، كما رأس تحرير مجلة كروان، وهى مجلة للأطفال، ونعمان عاشور حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٩، وهو يعتبر من أوائل كتاب المسرح فى الستينيات، وقد وصفه النقاد بأنه رائد المسرح العربى الواقعى المعاصر فى مصر، وعن بداية معرفة

الناس له ككاتب مسرحى تحدث أحمد حمروش الذى كان مديرا للمسرح القومى[٤]:

«أول إنتاج قدمته الفرقة لكاتب جديد هى (الناس اللى فوق) لنعمان عاشور، وكانت هذه هى المسرحية الأولى التى تهاجم طبقة الباشوات والإقطاعيين فى جرأه، تفضح جشعهم وارتباطهم بالاستعمار، وتكشف جهلهم ومباذلهم، وتقدم لنا الأمل فى الجيل الجديد الذى يعتمد على علمه وعمله، وفى ثناياها سخريات حادة من تصرفات هذه الطبقة الذابلة، لن تضيع هذه المسرحية من تاريخ المسرح المصرى أبدا باعتبارها أول مسرحية تكتب عن واقعنا بعد الثورة، وعندما عرضت هذه المسرحية سجلت نجاحا رائعا».

أصبح نعمان عاشور علامة على طريق المسرح المصرى[٥] «فقد وقف نعمان قلمه على تناول قضاياتهم مجتمعه، وكان يستطيع ن يدور فى فلك موضوعات لها صدى لدى جمهور المسرح التقليدى مقابل جهد أقل، لكنه آثر الموضوع الجاد مع الجهد الأكبر، وإنحاز بقلمه لجانب مارآه حقا، وتعاطف مع من اعتقد أنه مظلوم شريف للمفهوم النظرى فيما يكتب من مسرحيات».

وعندما رحل عن دنيانا كتبت عنه الصحف الكثير من المقالات.. منها[٦]:

«نعمان عاشور هو رائد المسرحية الواقعية، كتب ١٦ مسرحية عرضت جميعا، وهو يمثل نقطه التحول بين عهدين وعصرين ولونين من الكتابة، وكتاباته تعبر عن التغيير الاجتماعى فى مصر

منذ الثورة وحتى الانفتاح، وكأنه مؤرخها المسرحى، ومن هنا اكتسب عن جداره لقب رائد المسرحية الواقعية الاجتماعية».

وقد حظيت مسرحياته بتقدير الدارسين، وكتب عنها العديد من الرسائل الجامعية، ومسرحياته فى مجموعها(٧):

«تعبر عن بصيرة درامية على جانب كبير من الأصالة والعمق، فنعمان عاشور يأخذ نفسه وإنتاجه الأدبى مأخذ الجد والصرامة، ويفيد من ثقافته الغربية التى حصلها فى الجامعة ونماها بقراءته الواسعة المتفحصة بعد تخرجه، وهو إذ يكتب عن مصر القديمة الأثرة والجبن والنفاق والوطن الجديد والحب والرحابة، وتجاوز أبعاد الذات، يحاول أن يخرج باهتماماته المحلية التى تتبلور حول مصر وأحداثها فى الحقبة الأخيرة، ومن نطاق الإقليمية التى تجمدت عندها بصيرة من كتابنا، وأن يكسب هذه الاهتمامات أبعادا إنسانيه تتجاوز حدود زمان ومكان معينين».

نعمان عاشور هو الكاتب الذى حقق بوعى «تطوير الملامح الأساسية للدراما الاجتماعية العربية معتمدا على حساسية درامية قوية وإدراك واضح للخلفية الاجتماعية لشخصياته، وعلاقة هذه الخلفية بسماتهم النفسية الفردية».

فهو بالإضافة إلى الشكل المسرحى الواقعى الذى أختاره لمسرحياته(٩):

«صاحب رأى وفكر جاد، التزم بهما على مدى أكثر من ربع قرن، تغيرت خلاله الأحداث والمواقف، بينما ظل هو فى مكانه كالجبل

الشامخ، لا يقلل أبدا بالتنازل من أجل أى امتيازات أو مكاسب، بل بقى كما عرفناه دائما نفس الكاتب الحر الذى يطرح أفكاره وقضايا مجتمعه بوعى ونضج، وقدرة على استشفاف المستقبل، لقد بقى كذلك حتى وافاه أجله».

وعنه يقول أحد النقاد(١٠):

«اعتاد دائما أن يرشق القلم ـ السكين فى باطن الأرض، ويمزق أحشاءها.. أن يجعل هذا الباطن ـ الذى يغلى ويفور، ويحتدم فيه الصراع خفيا مستترا ـ ظاهرا واضحا تحت الشمس واعتاد أن يرصد كل الظواهر الاجتماعية فى المجتمع ويجسد الصراع الدائر بين عالمين ـ ما هو كائن وما ينبغى أن يكون ـ خاصة عندما تسود متغيرات اجتماعيه سياسية جديدة ويصبح الواقع متنافرا فى لحظات أخرى أشبه ما يكون بكائن حى يبعث فى لحظة دامية جديدة، ويبدأ يتحسس مفردات هذا العالم، ويحاول تفهمها حتى يتسنى له أن يحيا حياة صحيحة سليمة، وفى ذات اللحظة يطور نفسه إذا كانت الفرصة متاحة».

وعنه قال ناقد آخر(١١):

«يحصر نعمان عاشور صراع أجياله ـ دائما ـ فى نطاق العائلة الكبيرة وهى المجتمع، وحيث توجد العائلة يوجد تبعا لذلك صراع طبقى، والحق أنه بذلك يعطى مسرحه دورا فكريا هاما» كتب نعمان عاشور مسرحية لعبة الزمن فى يوليو ١٩٧٩، كما قال فى نهاية المسرحية التى نشرت فى مجلة المسرح»(١٢).

أحداث مسرحية لعبة الزمن

أحداث المسرحية تبدأ والمسرح فى ظلام، ثم نسمع لحن الافتتاحية من موسيقى كورساكوف من سيمفونية شهرزاد، ثم نسمع شهرزاد وصوت شهريار، ونعلم أن حكاياتها قد انتهت، وشهريار يقول لها[١٣]:

«صوت شهريار: لا فائدة يا شهرزاد.. انتهت حكاياتك، وانتهت معها حياتك».

ويفتح الستار من المشهد الأول من الجزء الأول فى مخدع شهرزاد، ونحن فى الليلة الثانية بعد الألف، وشهرزاد نائمة وكهرمانة تقول[١٤]:

«كهرمانة: ياله من نهار-مشهود، هذا هو يومك الأخير ياحبيبة القلب، أمضيت ليلة قاسية وسهرت نهارا طويلا».

ثم تعيش شهرزاد حلمها، وتنتقل إلى عصر قاهر الزمان، حيث نراها مع الشاطر حسن، إن شهرزاد تحلم ولم يبق لها فى الدنيا إلا

ساعات قليلة، وكهرمانه ترى أن تأخذ لها أولادها الثلاثة كى تودعهم قبل موتها، وشمتار يستعد لتنفيذ مهمته.

ثم يعود المنظر للانتقال فى عصر قاهر الزمان، وشهرزاد مع الشاطر حسن ... ونعلم من خلال ذلك وعلى لسان صوت يقول(١٥):

«الصوت: أنتما على مبعدة مئات الأعوام من عصركم .

شهرزاد: بربك من تكون يا سيدى ؟

الصوت: أنا رجل 'الليلة الخامسة بعد المائة من لياليك يا شهرزاد».

ثم ينتقل بنا المشهد حيث نعيش فى صالون جناح بفندق شيراتون القاهرة لنرى عصام مندوب استثمارات مع شهرزاد والشاطر حسن، ونحن فى القرن العشرين، إن شهرزاد ما زالت تحلم وتنتقل فى أزمنة مختلفة حتى أنها تنتقل إلى مشهد آخر وقد ارتدت بدله جينز، ومعها مسجل يذيع موسيقى راقصة، وهى تتابع الموسيقى وترقص على وقع أنغامها، بينما المكان ملئ بأحدث الأدوات العصرية.. ريكوردر.. ديسكو.. تليفزيون، فيديو، فيديو كاسيت.. الخ.

لقد أصبحت شهرزاد الآن ابنه القرن العشرين و شهريار يريد ن يعيش معها فى أحلامها(١٦) «شهريار: خذينى معك لآخر القرون ياشهرزاد، وتعطيه شهرزاد حبوبا زرقاء لينتقل معها لآخر القرون، حتى أننا نرى شهرزاد داخل صالة كبيرة بشقة ضخمة بإحدى

عمارات القاهرة الجديدة المطلة على النيل، ويقول شهريار[١٧]:

«شهريار: عصر معقد.. وغريب.. أنا زهقت واحترت من كتبهم واللى فيها».

ونعلم أن شهرزاد قد استغلت بساط الريح للذهاب إلى باريس بمفردها، وقد رأت العجب فى عصر الإلكترونيات، وينتقد المؤلف عصرنا، ويتعرض للمال والاقتصاد، وتحكى له عن المجموعة الاستثمارية التى عرضت عليها شراء بساط الريح، وكيف أن ملك صناعة السينما عرض عليها عقدا لبطولة بعض الأفلام والمسلسلات[١٨] «شهرزاد: العقد بماية مليون دولار فى السنة، بس بشرط.

شهريار: تتمددى على بساط الريح وأنت بالمايوه البكينى .

شهرزاد: الجنس عندهم تجارة وصناعة، وهو اللى وراء كل شئ».

ثم نعلم بعد ذلك أن صاحب أكبر ابتكارات فى صنع السلاح يريد أن يستخدم شهرزاد لإثارة التوتر والخلافات والنزاع، وخاصة فى البلاد العربية ونهب ثروات هذه البلاد، وسفك الدماء والتلاعب بالقضية الفلسطينية، وتطلب شهرزاد من شهريار أن يركب معها بساط الريح ليرى بنفسه هذا العالم، كل هذا وأهل القصر فى عصر شهريار يظنون أن شهريار فى غيبوبة ويطالبون الأمير بتولى العرش.

وتتطور الأحداث بعد ذلك لنرى شهريار وقد ارتدى ملابس عصرية، وعاش عصرنا بكل ما فيه وتجول فى بلاد كثيرة، وعاش القلق والكبت والتعاسة والمدابح والحروب والكوارث والثورات والقتل والاغتيال والإرهاب والنهب والسلب والسرقة والاستبداد والقهر والفساد.

ثم تنتهى هذه الأحلام، ويفيق شهريار من غيبوبته وقد قضى ثلاث سنوات يجوب القرن العشرين ويقول شهريار[١٩] :

«شهريار: والآن.. أعود لاستئناف حياة جديدة، سأعيد مقاليد الحكم ليد الشعب، وسنبنى مجتمعنا على ما ينقصهم فيه من حرية وعدالة، وتقدم، وأخذ صحيح سليم بحضارة عصرهم ولن نتركهم يقعوا فيما وقعوا فيه من أخطاء على ما هم عليه من تخلف».

هناك فى القرن العشرين، لقد انقلبت الأوضاع ووضع الملك تعليماته بأن يتعلم ويقرأ ويكتب كل أبناء المملكة، وأن يجاهر برأيه فى حرية تامة ولا فضل بعد اليوم لسيد عن مسود، حرية كاملة وعدالة مطلقه ومسئولية شاملة يشترك فيها الصغير قبل الكبير.

ولكن ما هى أهداف شهرزاد كى تنتقل بالملك شهريار إلى الحاضر ؟ تقول شهرزاد[٢٠]:

«شهرزاد: حين أدركنا الليلة الثانية بعد الألف اكتشفت فيك يا مولاى صفة لا وجود لها فى حاكم من حكامك، فأنت رغم جبروتك وسطوتك وتسلطك، ورغم ما أهدرت من دماء آلاف النساء قبلى، لم تكن الحاكم الهين الغافل عن مصير أمتك، وهذه الصفة هى التى

دفعتنى لأنتقل بك إلى خارج حدود الحاضر ,بعد أن أنقذتك من أسر ماضيك.

شهريار: أنا لا أفهمك أبدا يا شهرزاد.

شهرزاد: لأننى أخاطب عقلك مباشرة، ومن المفروض أن أتعامل مع خيالك وحده.. يا مولاى إن الذى يحتفى بالماضى لابد وأن يكون شديد الحفاوة بالمستقبل، أو هذا هو أنت فعلا، ولذلك أنصبت غفوتى فى الليلة الثانية بعد الألف على تجربة المروق إلى عوالم الغد، كان هذا هو المنطق الوحيد لإنقاذ حياتى مثلما كان المسار الأكيد لتطويع خيالك، ولهذا عدت من التجربة وفى جعبتى لك الكثير.

شهريار: أعترف أنك استطعت أن تأسرى خيالى بحكاياتك عن اختراق الزمن حتى نهاية العصور».

ويسأل شهريار[٢١] :

شهريار: لماذا إذن طوحت بى نحو المستقبل ؟

شهرزاد: لكى نهتدى به فى التعرف على حقائق الماضى، ونحن نسعى لبناء الحاضر.

شهريار: معنى ذلك أن نعيش فى ظل الماضى.

شهرزاد: هذا ما قضى به التاريخ.

شهريار: ألم أقل لك لا فائدة ولا جدوى.

شهرزاد: بذلك تكون قد وصلت لجوهر أهدافى .

شهريار: وماذا يكون جوهر أهدافى؟

شهرزاد: أن يتحرر أبناؤنا الذين سيأتون بعدنا، ويعيشون على نفس هذه الرمال مثلنا، وأن يتحرروا من الوقوع فى أسر ماضيهم وحده، فلا يحتجزهم فيه التاريخ مثلما يحتجزنا الآن فى عصرنا هذا.

لقد استطاع شهريار أن يقهر الزمن، ويعيش للمستقبل، لكنه كما قالت شهرزاد[٢٢]:

«شهرزاد: ولكنك عثرت على رؤية واضحة للمستقبل.. وهذا وقود أقوى، أن التطلع إلى المستقبل هو الطاقة الوحيدة التى يمكن أن تحرك الحاضر».

ويسمع صياح الديك فتبتلع شهرزاد الحبات الزرقاء، ويبتلع معها شهريار بعضا منها ويقول لها[٢٣] : «شهريار:: خذينى معك يا شهرزاد.. خذينى معك، ليس هناك ما هو أروع من حكايات الغد (يترنح هو الآخر بعد لحظة.. ثم يرقد ممددا بجوارها) وتدخل كهرمانة، وتنادى أهل القصر، ويحضر الجميع، وتنتهى المسرحية بهذه الجمل الحوارية[٢٤] :

«الأمير: ماذا حدث يا كهرمانة ؟

كهرمانه: أنظروا بأنفسكم.. عاودتهما الغيبوبة.

الوزير: سلبته كل كيانه.

صدر الملك: قضت عليه نهائيا (والأمير يبعدهم جميعا).

وعندما سئل نعمان عاشور[٢٥]:

«لماذا تخليت عن موضوعاتك الاجتماعية الأثيرة وشخصياتك الواقعية، واتجهت للخيال فى لعبة الزمن، هل هو تحول عن المسرح الاجتماعى الذى تميز به عالمك المسرحى أم محاوله للتجديد أجاب: أما اتجاهى للفنتازيا فناتج عن تأثرى بما بدأ يعبر عنه المسرح العربى عموما بمحاولة لعودة للتراث واستلهام هذا التراث فى تقديم موضوعات تخدم التطور، ومع ذلك فإننى لم أتخل عن واقعيتى فى لعبة الزمن، لأنها فانتازيا قائمة على جذور صلبة من الواقعية».

وكان نعمان عاشور قد توقف فترة عن الكتابة للمسرح، ثم عاد ليقدم مسرحية لعبة الزمن وحاول من خلالها[٢٦]:

«تقديم ذلك الصراع الاجتماعى - المتمثل فى كل أعماله - بين العالمين النقيضين، عالم ألف ليلة وليلة والذى ما زال البعض يعيش فيه ويتعلق بأذياله.. وعالم التكنولوجيا والانفتاح الاقتصادى وسيطرة رأس المال، كلا العالمين مدان وكلاهما يبحث عن صيغة أخرى للخلاص فى العالم القديم، يسود التخلف والقتل والدم، والسيف هو المنطق الوحيد القوى الذى يقنع الجميع والعالم الحديث الذى استشرى فيه الموت والدم والسرقة والانحلال.. خرجت كلها من أوراق العملة المحرك الأساسى لهذا العالم والمتحكم فى علاقاته وحركته الدائمة».

ففى لعبة الزمن يمل شهريار حكايات شهرزاد فيقرر قتلها مثلما فعل مع غيرها[٢٧]:

وعندما تنتقل إلى القرن العشرين المنبهرة به وبحضارته يكتشف شهريار أنه عالم مشوه معقد لا ينجب بالتالى إلا إنسانا مشوها فاقد الوعى بجدية وأصالة الحياة، إنسان لا يعيش ولا يحى إلا من خلال الحبوب المنبهة، وهو فى نفس الوقت عالم تضيق فيه الحدود إلى أقصى درجة، تحكمه وتحركه انتهازية وآليه بالغة الضراوة، زنزانة كبيرة تسلب هذا الإنسان أدميته، وفى هذا العالم انفصل الجميع - رغم سرعة الاتصال - وسيطرت عليه قوى الرأسمالية، التى تحاول بكل الطرق - مشروعة أو غير مشروعة - أن تسلبه إرادته وحقه فى الحياة، حتى لو وصل الأمر إلى حد إشعال الحروب والتى تضمن لها مزيدا من السيطرة على هذا العالم (كل الذى يهمهم جمع المال والسيطرة بقوة المال على شعوب الأرض).

ومن هنا فإن ذلك الهروب الخيالى إلى هذا العالم المزيف، عالم الحرب والقتل والعجز والسرقة ليس هو الخلاص والبديل لتخلف العالم القديم، ولكن الحل يأتى من داخله من المزاوجة بين أفضل ما فى القديم وبين أفضل ما فى الحديث، ويكتشف شهريار أن التحرر من الماضى وعجزه هو الدافع الأساسى للتقدم، فالتغنى بالماضى وحده سوف يجعلنا أكثر عجزا وارتباطا بالأرض دون أن نتحرك خطوة واحدة، لابد إذن من استشراف المستقبل ومحاولة الاقتراب منه وقد حاول نعمان عاشور أن يقدم لنا من خلال لعبه الزمن

إدانة واضحة للعالمين، ولكل المفردات الرديئة التى تشكل إطارهما».

وعن هذه التجربة قال أ حد النقاد (٢٨(:

«هى أول فانتازيا درامية يكتب المؤلف المسرحى الذى أرسى باقتدار أسس الدراما الواقعية الاجتماعية المصرية الحديثة، منذ أن كتب «الناس اللى تحت» عام ١٩٥٦، فبدأ بها عصر جديدا كاملا، كان هو عصر النضج والتنوع أيضا ـ للفن الدرامى المصرى ـ فكان ينبغى أن يكون هو صاحب الكلمة الأولى فى تقديم هذه التجربة الجميلة المحلقة الخيال المشدودة أيضا إلى أرض الحقيقة و الواقع، إن فانتازيا لعبة الزمن الدرامية تتجسد مشدودة بين زمنين، زمن ألف ليلة وليلة وزمن الآن فى القرن العشرين»

كانت لعبة الزمن الأولى هى حكايات شهرزاد فى محاولة للنجاة من الموت وإنقاذ بنات جنسها أما لعبه الزمن الثانى[٢٩]

«فكانت أكثر خطورة، لو فشلت فيها شهرزاد لما بقى لها أمل فى النجاة، ولما بقى للمدينة أمل فى الخروج من مأزق الماضى، ولظلت المدينة رهينة شهوة القتل، والزمن الثانى لعبة مع العقل ومع التاريخ».

وعن التاريخ قال نعمان عاشور[٣٠]:

«إننى لا أرى أن التاريخ من خلال وقائعه المثبتة مجرد سجل للأحداث التى انطبعت على واقع الأيام، وإنما هو شكل من أشكال الحياة بتكويناتها الاجتماعية وتياراتها الفكرية وأبعادها الفنية لأنه

هو الحياة الدائبة المتصلة التى تدفعها حركة الجماهير ومسيرتها، كحياة قد لا تكشف عنها إلا سيره بطل أو موقف زعيم أو نضال مفكر، أو صلابة فنان أو إصرار ثائر، وعن الواقع وأثره فى تفكير الكاتب قال[٣١]:

«إننى أكتب عن مرحلة اجتماعية كاملة، بعد أن أكون قد استوعبتها تماما، فالتفاعل بين الفن والواقع تفاعل جدلى، أى أن الفن يأخذ من الواقع ثم يعود إليه ليؤثر فيه، ورؤيتى فى جميع أعمالى مستقبلية، لذا نهايتها مفتوحة».

ويلعب الدافع الاقتصادى دورا هاما فى تشكيل سلوك الشخصيات فى مسرحيات نعمان عاشور كلها.. وعن هذا الموضوع يقول الدكتور نبيل راغب[٣٢]:

«لقد أصبح للمال قوة كبيرة تتحكم فى نوع العلاقات الاجتماعية والصلات الإنسانية التى تنشأ بين شخصيات المسرحية الواحدة.

ونعمان عاشور نجح فى إخضاع الدافع الاقتصادى لحتميات الدراما فى مسرحه، ونعمان عاشور من أكثر الكتاب المسرحيين تأثرا بحقائق العصر، ومعايشة لظروفه، وفى نفس الوقت أكثرهم تمكنا من إخضاع هذه العوامل لضرورات الفن».

وفى مسرحية لعبة الزمن[٣٣] «يزداد تأثير الدافع الاقتصادى كلما توغلت شهرزاد فى الانتقال عبر الزمن، ويصل لقمته عندما تصل للزمن الحالى، بحيث نشعر إلى أى مدى أصبح عصرنا صريع المادة، ومجتمعنا تحت رحمة التقلبات الاقتصادية».

وعن الشخصيات فى مسرحية لعبة الزمن يقول الدكتور نبيل راغب[٢٤].

«فى مسرحية لعبة الزمن يستلهم نعمان عاشور أسطورة شهرزاد بكل الشخصيات التقليدية المرتبطة بها مثل شهريار الملك بطبيعة الحال، وكهرمانه الوصيفة والأمير مقبل أمير سنديان وصدر الملك وعماد بن الراشدى والشاطر حسن ودنيا زاد وشعتار السياف، ونظرا لأن عين نعمان عاشور مركزة دائما على الواقع الاجتماعى المعاصر، فإنه يربط من خلال لعبة الزمن التى تمارسها شهرزاد بين الشخصيات الأسطورية والأنماط الاجتماعية المعاصرة، مثل موظف الاستقبال بفندق الشيراتون، وبواب عمارة الشقة المفروشة وعم فرغلى والدكتور حسين فالعلاقات بين الشخصيات الأسطورية والأنماط الاجتماعية المعاصرة تجسد الإسقاطات والأضواء التى يسعى المؤلف لتسليطها على مجتمعنا، ويبدو أنه أكتفى بحصيلة التفاعل بين هذين النمطين من الشخصية، بدليل أنه لم يحاول إضافة رؤية جديدة لشخصية شهرزاد على وجه الخصوص بل التزم بتجسيد ملامح شهرزاد التقليدية دراميا، وإذا كان قد وضع عنوانا جانبيا لمسرحيته على أنه فانتازيا درامية، فإن هذا لا يعنى أنه قرر التركيز على قدرة شهرزاد فى حمل شهريار على أجنحة الخيال لعوالم لم يعرفها بشر من قبل، وإذا كانت شهرزاد التقليدية تقتصر على الحكى والسرد فحسب، فإن شهرزاد نعمان عاشور تنتقل إلى مرحلة الحركة والتجسيد الدرامى من خلال تطور أحداث المسرحية، بل إنها لا تنتقل عبر المكان فحسب، بل عبر الزمان أيضا

بحيث يمكن بلوغ الربع الأخير من القرن العشرين «ومعايشة أحوال مجتمعنا المعاصر، كل هذا من خلال القدرة الفائقة على التخيل وإثارة الخيال».

وعن الماضى والحاضر فى مسرحية لعبة الزمن قال الدكتور نبيل راغب[٣٥]:

«لم يكن فكر شهرزاد منصبا على الماضى أو الحاضر بقدر ما كان مركزا على المستقبل، فبعد أن كان الحاضر والواقع الشغل الشاغل لمعظم الشخصيات فى المسرحيات السابقة، أصبح المستقبل هو القضية الأساسية الرئيسية.. لدرجة أن شهريار يقول عن شهرزاد:

- يجب أن ألاحقها فى أحلامها.. سدت على مغالق الماضى بكل حكاياتها، وهى فى صحوها الدائم، واليوم عادت بنومه المتصل لتأخذنى لأحلام المستقبل وحكاياته».

وعن المستقبل قال[٣٦] :

«المستقبل بطبيعته فى صالح العدالة الاجتماعية، إذا ما ارتفعت درجة الوعى الفكرى والثقافى والاجتماعى بحيث لا تنطلى الشعارات البراقة التى يرفعه الانتهازيون والمتسلقون على ضحاياهم، ولعل المحك الحقيقى الذى يمكن أن يتسلح به المخلصون العاملون من أجل الصالح القومى العام يكمن فى عدم الانفصال بين الأقوال والأعمال، فهذا الانفصال كان ولا يزال مصدر كل المآسى التى تترتب على الصراع الطبقى بكل أبعاده المؤسفة اللاإنسانية،

ومن ثم كان من الطبيعى أن تدور معظم المسرحيات الواقعية الاجتماعية حول محور التناقض بين ما يقوله البشر وبين ما يفعلونه».

وعن لجوء الكاتب نعمان عاشور للأسطورة قال الدكتور نبيل راغب(٢٧):

«نعمان عاشور يلجأ لأول مرة فى حياته للأسطورة ليتخذ منها مضمونا لمسرحيته، وهى مسرحيه زاخرة بالإسقاطات الأسطورية على الواقع الراهن من خلال لعبة الزمن الذى تزاولها شهرزاد، وذلك من خلال الانتقال بشهريار عبر الأجيال والقرون، حتى تصل به للربع الأخير من القرن العشرين، ولذلك حدد نعمان عاشور مسرحيته بأنها فانتازيا».

وعن الصراع فى مسرحه جاءت هذه السطور(٢٨):

«الصراع الاجتماعى دائما ما يطرح نفسه داخل أعمال نعمان عاشور أو بمعنى أصح يجسده نعمان عاشور من خلال شخصياته المصرية الحية التى تتحرك وتعيش كأنها إحدى الشخصيات التى نعرفها، ويحاول رصد هذا الصراع والغوص فى أعماقه، وتحديده بشكل أكثر دقة ولكنه كفنان حقيقى ومفكر، ولا يكتفى برصد ظاهرة الصراع الاجتماعى رصدا ظاهريا وإنما يحلله ويضعه أمامنا كنوع من أنواع الصدمة بين ما نحياه وما يجب أن نحياه، وهو بالتالى يعيش داخل هذا الصراع وليس على هامشه، إنه يعيش الواقع ويرصد تغيره، ويحلم بمستقبله».

إن الكاتب نعمان عاشور يكتب للإنسان عندما يقول(٣٩):

«أكتب للإنسان العادى الذى يجئ ليرى نفسه فى مسرحياتى».

وكان قد سئل(٤٠):

«ما رأيك فى مسرح العبث واللامعقول، ولماذا لم تدل بدلوك فى هذا المضمار ؟»

فأجاب نعمان عاشور:

«لم أتأثر بهذا المسرح التأثر الكافى لأنه يعتمد على الشكل المبتكر النابع من تأصل التراث الدرامى فى البيئة الغربية، وهو تراث بعيد عن تراثنا المسرحى القريب العهد، ولذلك حافظت على الدوام، وتمسكت بالشكل المسرحى الكلاسيكى الذى يمكن أن يشمل كافة الاتجاهات بما فيها الواقعية والرومنتيكية والرمزية وغيرها كقالب درامى ممتد من التراث ومتعدد الأبعاد».

وقد رى البعض أنه بالرغم من أن فكرة المسرحية جيدة(٤١):

«إلا أن الفانتازيا قد تداخلت مع الواقع بحيث شكلت نوعا من الغموض.. حتى الشخصيات الأخرى التى ازدحمت بها المسرحية، كان من الممكن استبعاد أغلبها بدلا من تقديم شخصيات مسطحه لدرجة كبيره لا يضيف للعمل بقدر ما تضعف من بنائه الدرامى، ثم من هذا التحول غير منطقى لشهريار الملك المعقد القاتل الذى تحول لشهريار آخر يبحث عن مصالح مملكته» وبالفعل نحس من

خلال المسرحية أنها ازدحمت بكثير من الشخصيات، وأن التحول في شخصية شهريار كان غير منطقي».

وكنت هناك انتقالات كثيرة في الأزمنة، حتى أن الكاتب نعمان عاشور قال[٤٢] :

«بخصوص مسرحيتي لعبة الزمن تعلل المخرجون حتى الآن بصعوبة إخراج النص لما يحتاجه من إمكانيات غير متوافرة، والواقع أن هذا تبرير للتخلي عما يجب أن يقدمه المسرح من أعمال هذا إلى جانب مسرح القطاع العام أصبح يقتصر على تقديم مسرحيات المناسبات ويعادي المسرح الاجتماعي».

وعن اللغة المستخدمة في مسرحية لعبة الزمن لوحظ أنه يستخدم اللغة العربية الفصحى في المسرحية ولكنه عندما ينتقل إلى شخصيات القرن العشرين يستخدم العامية، وعن هذا الموضوع قال أحد النقاد[٤٣]:

«يستخدم نعمان عاشور مستويين في اللغة.. الفصحى في العالم القديم، عالم ألف ليلة وليلة والعامية في ذلك العالم المادي الجشع عالم القرن العشرين، ويزاوج بينهما ببراعة في بعض المشاهد بحيث تتداخل العامية والفصحى في سلامه وسلاسة ودون تعقيد».

وقد قال نعمان عاشور[٤٤]:

«هذه القضية هي ما درجنا على تعريفه باللغة المستعملة في الحوار المسرحي، وبالذات استعمال اللغة العامية وأسميه أنا اللغة

الدرامية فى كتابة المسرحيات، وإننى أكتب باللغة العربية الفصحى، وأعتقد أننى أجيدها لحد مقبول، ولكن الضرورات الفنية، وطبيعة المسرح كفن أساسه الفرجة هى التى دفعتنى من البداية لكتابة حوار معظم مسرحياتى باللغة العامية وأنا أدافع عن حتمية وجود لغة مسرحيه درامية تميز الكتابة للمسرح أو التليفزيون أو الإذاعة حتى من خلال اللهجات المحلية ذاتها، بعد أن أصبحت اللغة الفصحى نادرة الاستعمال فى معظم المسلسلات والأفلام والتمثيليات، بل إن هذا الوضع الذى يسود مختلف ألوان التعبير الدرامى وما يستعمل فيه من حوار عامى يجعل من وجود اللغة الدرامية ضرورة حتمية حتى لا تختلط الأمور، لأن وجود هذه اللغة هو السبيل الوحيد للحفاظ على اللغة العربية».

وقال نعمان عاشور أيضا[٤٥]:

«أولا أنا لا أكتب باللغة العامية، أنا أكتب بلغة درامية، بمعنى أن ما أكتبه للمسرح غير ما أتكلم به لأننى غير موجود فى مسرحياتى، فشخصياتى موضوعية تعبر عن نفسها، وثمة لفظ يمكن أن يؤثر فى جمهور معين ولا يؤثر فى آخر، لأن الكلمات هنا ليست مجرد كلمات، بل هى حوار درامى».

الهوامش

١ ـ ص ٦١ ـ أحمد محمد عطية ـ مقالة بعنوان: نعمان يتحدث عن تجاربه الشخصية ـ مجلة المسرح العدد ٢١ السنة الثانية ـ يناير ٨٤.

٢ ـ ص ٩٨ ـ زينب الكردى ـ مقال بعنوان: وجها لوجه مع نعمان عاشور ـ العربى العدد ٣٤٤ ـ يوليه ٨٧.

٣ ـ ص ١٠٢ نفس المرجع السابق .

٤ ـ ص ١١٠ ـ أحمد حمروش ـ خمس سنوات فى المسرح ـ المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ـ ١٩٦٣.

٥ ـ ص ٣٥ ـ جمال عبد المقصود ـ مقال بعنوان: رؤيا فى مسرح نعمان عاشور ـ مجلة المسرح ـ العدد ١٧ ـ السنة الثانية ـ مارس ٨٣.

٦ ـ ص ٣ حسن عثمان ـ صفحة كل الفنون ـ الجمهورية ٦ / ٤/ ٨٧.

٧ ـ ص ٢٨، ٢٩ ـ د . فايز اسكندر ـ مقال بعنوان: نعمان عاشور ـ مجلة المسرح ـ العدد ٧ ـ السنة الأولى ـ يوليه ٦٤.

٨ ـ ص ٦٧ ـ سامى خشبه ـ مقال بعنوان: عائلة الدوغرى بين الدراما المسرحية والتليفزيونية ـ مجلة المسرح ـ العدد ٤ ـ سبتمبر ٨١.

٩ ـ ص ٩٨ ـ زينب الكردى ـ مقال: وجها لوجه نعمان عاشور ـ نفس المرجع

السابق . ١ ـ ص ٩٨ ـ محمد الرفاعى ـ مقال: شهريار القاتل والمقتول ـ مجلة المسرح العدد ١٧ ـ مارس ٨٣.

١٠ ـ ص ٣٥ ـ خيرى شلبى ـ مقال: فى ذكرى نعمان عاشور ـ مجلة الإذاعة والتليفزيون ـ ٨٨/٦/٢٥.

١١ ـ ص ١٢٨ نص المسرحية فى مجلة المسرح العدد ١٧ مارس ٨٣.

١٢ ـ ص ١٠١ نفس المرجع السابق.

١٣ ـ ص ١٠١ نفس المرجع السابق.

١٤ ـ ص ١٠٣ نفس المرجع السابق.

١٥ ـ ص ١١ نفس المرجع السابق.

١٦ ـ ص ١١٤ نفس المرجع السابق.

١٧ ـ ص ١١٧ نفس المرجع السابق.

١٨ ـ ص ١٢٢ نفس المرجع السابق.

١٩ ـ ص ١٢٧ نفس المرجع السابق.

٢٠ ـ ص ١٢٨ نفس المرجع السابق.

٢١ ـ ص ١٢٢ نفس لمرجع السابق.

٢٢ ـ ص ١٢٨ نفس المرجع السابق.

٢٣ ـ ص ١٢٨ نفس المرجع السابق.

٢٤ ـ ص ٦٤ ـ أحمد محمد عطية ـ مقال: نعمان عاشور يتحدث عن تجاربه الشخصية ـ نفس المرجع السابق.

٢٥ ـ ص ٤٤ ـ محمد الرفاعى ـ مقال: فانتازيا لعبة الزمن ـ مجلة المسرح ـ العدد ١٩ ـ السنة الثانية ـ مايو ـ يونيو ـ ٨٣.

٢٦ ـ ص ٤٤ نفس المرجع السابق.

٢٧ ـ ص ٩٦ ـ سامى خشبه ـ مقال: المستحيل والممكن فى لعبة الزمن ـ مجلة المسرح العدد ١٧ ـ مارس ٥٣.

٢٨ ـ ص ٩٧ نفس المرجع السابق.

٢٩ ـ ص ٣ ـ نعمان عاشور ـ عشاق مصر ـ كتاب اليوم ـ الصادر عن جريدة

الأخبار ـ ٨٣.

٣٠ ـ ص ٩٩ ـ زينب الكردى ـ مقال: نعمان عاشور وجها لوجه ـ نفس المرجع السابق.

٣١ ـ ص ٢٠٩ ـ د. نبيل راغب ـ الدراما الواقعية عند نعمان عاشور ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ٨٢.

٣٢ ـ ص ٢١٢ نفس المرجع السابق.

٣٣ ـ ص ٢٠٣، ٢٠٤ ـ نفس المرجع السابق.

٣٤ ـ ص ٢٠٢ نفس المرجع السابق.

٣٥ ـ ص ١٥٤ نفس المرجع السابق.

٣٦ ـ ص ١٥٤ ـ محمد الرفاعى ـ مقال: شهريار القاتل والمقتول ـ نفس المرجع السابق.

٣٧ ـ ص ٩٨ ـ زينب الكردى ـ مقال: نعمان عاشور وجها لوجه ـ نفس المرجع السابق.

٣٨ ـ ص ٦٥ ـ أحمد محمد عطية ـ مقال: نعمان عاشور يتحدث عن تجاربه الشخصية ـ نفس المرجع السابق.

٣٩ ـ ص ٤٤، ٤٥ ـ محمد الرفاعى ـ مقال: فانتازيا لعبة الزمن ـ نفس المرجع السابق.

٤٠ ـ ص ٤٦ ـ أحمد محمد عطية ـ مقال: نعمان عاشور يتحدث عن تجاربه ـ نفس المرجع السابق.

٤١ ـ ص ١٠٠ ـ محمد الرفاعى ـ مقال: شهريار القاتل والمقتول ـ نفس المرجع السابق.

٤٢ ـ ص ٤٩، ٥٠ ـ نعمان عاشور ـ مقال: لغة الحوار فى المسرح ـ مجلة الدوحة العدد ١٠١.

٤٣ ـ ص ١٠٢ ـ زينب الكردى ـ مقال: نعمان عاشور وجها لوجه ـ نفس المرجع السابق.

سطور ماقبل النهاية

خلال الفصول السابقة عشنا مع أسطورة شهرزاد كما تناولها خمسة من الكتاب، وقد حرصت على إلقاء الضوء على جزء من حياة كل أديب بالقدر الذى يخدم ما نرمى إليه من تناول المسرحية، ثم قدمت البعض من آراء النقاد والباحثين والدراسين عن كل أديب تحدثت عنه والغرض من هذه الآراء أن تظهر أثر الأديب فى الساحة الأدبية، وما أحدثه من أثر على محبى أدبه، ثم قدمت رأى الأديب ردا على ما أثاره النقاد من موضوعات دارت حولها المسرحيات التى تم عرضها، ومن خلال السطور السابقة أيضا قدمت ملخصا بسيطا ومركزا لأحداث كل مسرحيه، ثم تناولت كل مسرحيه بالتحليل، مع ذكر بعض الآراء التى قيلت حول المسرحية وتعرضت خلال السطور السابقة أيضا لبعض الموضوعات التى أثيرت عند تناول المسرحيات السابقة مثل:

- المسرح الذهنى ومشكلة اللغة، وخاصة لغة الشعر فى المسرح... ومن خلال المسرحيات المقدمة لاحظنا التالى:

- أن لكل الكتاب الذين عرضنا لهم إبداعات فى أنواع أدبية مختلفة:

توفيق الحكيم: له إبداعات فى المقالة والقصة والراوية والترجمة الذاتية ودراسات فى الأدب والنقد، ثم تجاربه المسرحية التى كان لها تأثير شامل فى المسرح العربى .

د. رشاد رشدى: قدم العديد من الفنون الأدبية المختلفة من القصة والرواية والمقال والنقد الأدبى والترجمة، وقدم أيضا بعض المسرحيات التى أثارت الجدل والنقاش حولها .

نعمان عاشور: بدأ حياته بكتابة القصة والشعر، ثم كانت له دراسات أدبية، وبعض المسرحيات التى جعلت النقاد يطلقون عليه رائد الكتابة الواقعية المسرحية .

على أحمد باكثير: كتب الشعر والقصة فى بداية حياته، ثم كانت له مجموعة من الدراسات الأدبية أهمها كتابه (محاضرات فى فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية) والذى تعرض فيه لدراسة الفن المسرحى وطبق هذه الدراسة على مسرحياته .

عزيز أباظة: حصر معظم جهوده فى كتابة الشعر وكتابة المسرحيات الشعرية، فهو يختلف عن زملائه الذين تعرضنا لهم خلال الكتاب - بأنه كتب مسرحيته شعرا، وكانت المسرحيات الأخرى كلها نثرا، وأيضا لاحظنا أن الشاعر عزيز أباظة قد تأثر بأمير الشعراء أحمد شوقى كما تأثر على أحمد باكثير على النحو الذى أوضحناه عند الحديث عنهما، كما أن عزيز أباظة هو الوحيد

من بين هؤلاء الكتاب الذى اشترك معه أديب آخر (عبد الله البشير) فى كتابة مسرحيته وكانت كل مسرحيات الشاعر عزيز أباظة مستوحاة من التاريخ ماعدا مسرحية شهريار التى اعتمدت فى كتاباتها على الأسطورة .

ولاحظت أيضا أن على أحمد باكثير قد استعان بالتاريخ والأسطورة فى كتاباته، بينما اهتم نعمان عاشور ورشاد رشدى وتوفيق الحكيم بأرض الواقع ومشاكل طبقات الشعب للكتابة عنها، ورأس الدكتور رشاد رشدى تحرير أكثر من مجلة منها: ـ مجلة المسرح ومجلة الجديد، وكتب العديد من المقالات فى هذه المجلات وغيرها من الصحف، وأيضا رأس نعمان عاشور تحرير مجلة كروان الخاصة بالأطفال، ويشترك رشاد رشدى مع نعمان عاشور فى أنهما قد كتبا للإذاعة فالأول له برامجه الثقافية فى البرنامج الثانى بالإذاعة، ونعمان عاشور كتب العديد من التمثيليات الإذاعية، كما أعدت لهما بعض أعمالهما الفنية للإذاعة والتليفزيون.

أما توفيق الحكيم وموقفه من الصحافة فقد كتب العديد من المقالات فى الصحف، ثم عاد لنشرها خلال كتبه.

أما بالنسبة للغة فقد أثار توفيق الحكيم المشكلة عندما كتب مسرحية الصفقة، وما أسماه باللغة الثالثة، ثم أثيرت المشكلة عند الكتابة فى المسرح الشعرى مع الشاعر عزيز أباظة، ولاحظنا أنه من الأعمال المعروضة، الوحيد الذى قدم مسرحيته شعرا هو عزيز أباظة.

وكانت مسرحية شهرزاد الحكيم، وعلى أحمد باكثير فى سر شهرزاد باللغة العربية الفصحى بينما نعمان عاشور أستخدم اللغة العربية الفصحى فى الزمن القديم، ثم أستخدم اللغة العامية مع شخصيات القرن العشرين، أما رشاد رشدى فقد أستخدم اللغة العامية فى كتابة مسرحيته والحكيم جعل شهريار يبحث عن الحقيقة وراح يرحل إلى أطراف العالم ليرى كل شئ بعينيه .... فهو يريد التحرر من عقال المكان، لقد هجر شهريار (الحكيم) الأرض ولم يبلغ السماء فهو معلق بين الأرض والسماء، يعيش القلق، وحاولت شهرزاد أن تعيده للأرض فلم تفلح وكان قمر فى مسرحية الحكيم يمثل العاطفة، بينما العبد يمثل الشهوة وحب الجسد، وفى مسرحية شهريار لعزيز أباظة مثلت شهرزاد العقل فى محاولة لإخراج شهريار وأبعاده عن نزواته .

أما دنيا زاد فقد مثلت الجسد، فكان هناك صراع بين العقل والجسد فى نفس شهريار .

وعلى أحمد باكثير فى مسرحيته (سر شهرزاد) كان تحت عنوان (العجز الجنسى) لأن على أحمد باكثير هو الوحيد بين الكتاب الذى اعتمد على التحليل النفسى، وأظهر شهريار عاجزا جنسيا، وكان على شهرزاد بمساعدة طبيب القصر علاجه من أزمته وعجزه .

وعن مسرحيتى شهرزاد لرشاد رشدى ولعبة الزمن لنعمان عاشور كانتا تحت عنوان (بين الماضى والحاضر) لأن الدكتور رشاد رشدى مزج بين الماضى والحاضر فى الزمان والمكان قدم لنا من

نماذج الحاضر، حيث عشنا الروتين والكساد والهجرة وارتفاع الأسعار والمرتبات والمواصلات وغيرها.

وفى مسرحية نعمان عاشور انتقلت شهرزاد مع الشاطر حسن عبر مئات من الأعوام إلى أماكن جديدة عصريه، كالجناح فى الشيراتون والعمارات الحديثة التى تطل على النيل، ورأينا شهرزاد ابنة القرن العشرين فى عصر غريب ملئ بالمتناقضات.

وتنتهى الأحداث بعد أن عاش شهريار ثلاث سنوات يجوب أماكن جديدة ليعود بعد ذلك ليستأنف حياة جديدة على أساس من الحرية والعدالة، واستطاع بذلك شهريار أن يقهر الزمن ويصل لرؤية واضحة للمستقبل.

والملاحظ خلال دراسة هذه النصوص أن البداية عند الحكيم من حيث انتهت أحداث الأسطورة فى آخر مراحل شفاء الملك شهريار من المرض العقلى والنفسى الذى أصابه ودفعه لارتكاب جرائم القتل كل ليلة، والنهاية شهريار قد أصبح معلقا بين الأرض والسماء.

بينما بدأ الشاعر عزيز أباظة مسرحيته ليقدم شهريار فى ظلمه وتعطشه للقتل، وانتهت أحداث المسرحية بعلاجه وذهابه لحج بيت الله.

أما على أحمد باكثير الذى أعتمد على التحليل النفسى كانت البداية عنده العجز الجنسى الذى يعانيه الملك شهريار، ثم قتله لزوجته، وما فعلته شهرزاد بمساعدة الطبيب حتى تم علاجه وانتهت المسرحية نهاية سعيدة .

أما الدكتور رشاد رشدى فكانت البداية فى ساحة من ساحات فعلته شهرزاد فى الكشف عن الظلم، وتنتهى أحداث المسرحية بأنه على الإنسان أن يرفع راية الجهاد، وحتى لا يستطيع أحد أن يستعبده وأحداث مسرحية نعمان عاشور (لعبة الزمن) بدأت والمسرح مظلم، حيث نسمع صوت شهريار وشهرزاد مع موسيقى الافتتاحية من مؤلفات كورساكوف، ونعلم أن حكاياتها قد انتهت وأن عليها أن تواجه القتل، ثم الانتقال فى الزمان والمكان، وتنتهى المسرحية وقد استطاع شهريار أن يقهر الزمن وعثر على رؤية واضحة للمستقبل .

والملاحظ أن هناك مسرحيتين باسم شهرزاد، الأولى: كتبها الحكيم، والثانية: كتبها رشاد رشدى .

فكرة الظلم والصراع بين الخير والشر واضحة فى مسرحية شهريار لعزيز أباظة، وهناك ثورة ضده من أفرد الشعب، وأيضا نرى فى مسرحية على أحمد باكثير حديث عن الظلم، والثورة والرجال والسلاح وسخط الشعب، نتيجة ما يعانيه من أثر الظلم عليه .

وفى مسرحية رشاد رشدى حديث عن ظلم شهريار وأوامره الغريبة ومراكز القوى إلى جوار بعض السلبيات .

وستظل الأساطير منبعا لكثير من الأعمال، وبداية لهذه الأعمال التى تحمل الفكر الخلاق والرؤية الخاصة لكل مؤلف.

المراجع

١ - إبراهيم حمادة - هل الدراما فن جميل - القاهرة - دار المعارف - سلسلة اقرأ.

٢ - أحمد حمروش - خمس سنوات فى المسرح - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مطبعه مصر - ٦٢.

٣ - أحمد شمس الدين الحجاجى - الأسطورة فى المسرح المصرى - القاهرة - دار المعارف - ٧٠.

٤ - أحمد كمال زكى - الأساطير - دار الكاتب العربى - المكتبة الثقافية - مارس ٦٧.

٥ - إسماعيل أدهم - الحكيم - دار سعد مصر للطباعة - ٤٥.

٦ - توفيق الحكيم - عصا الحكيم فى الدنيا والآخرة - كتاب الهلال - دار الهلال - العدد ٢٨ - يوليو.

٧ - تحت شمس الفكر - مكتبة الآداب - ب. ت .

٨ - مدرسة الشيطان - كتاب الهلال - العدد ٥٦ - نوفمبر ٥٥ .

٩ - أدب الحياة - الشركة العربية للطباعة والنشر - ب. ت .

١٠ - فن الأدب - مكتبة الآداب - المطبعة النموذجية - ب. ت .

١١ - قلت - ذات يوم - مؤسسة أخبار اليوم - العدد ٢٣ - أغسطس ٧٠.

١٢ ـ درينى خشبه ـ أشهر المهب المسرحية ـ مكتبة الآداب ـ المطبعة النموذجية ـ ٦١.

١٣ ـ رجاء النقاش ـ مقعد صغير أمام الستار ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ٧١.

١٤ ـ رشاد رشدى ـ ما هو الأدب ـ القاهرة ـ الأنجلو ـ ٦٠.

١٥ ـ رفعت سلام ـ المسرح الشعرى العربى ـ المكتبة الثقافية ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ٦٨.

١٦ ـ سليمان مظهر ـ أساطير من الغرب ـ كتاب الشعب ـ مطابع الشعب ـ العدد ٥٠ ـ ٥٩.

١٧ ـ سيد قطب ـ كتب وشخصيات ـ مطبعة الرسالة ـ ٤٦.

١٨ ـ شكرى محمد عياد ـ البطل فى الأدب والأساطير ـ دار المعرفة ـ فبراير ٥٩.

١٩ ـ عبد التواب عبد الحى ـ عصير حياتى ـ سلسلة ماهب وشخصيات ـ الدار القومية ـ ٦٦.

٢٠ ـ عبد الحميد يونس ـ التراث الشعبى ـ كتابك ـ العدد ١٩ ـ القاهرة ـ دار المعارف.

٢١ ـ عبد القادر القط ـ فى المسرح المصرى المعاصر ـ مكتبة مصر ـ ١٩٥٥.

٢٢ ـ عفاف عزيز أباظة ـ أبى عزيز أباظة ـ كتاب الهلال ـ دار الهلال ـ العدد ٢٨٣ ـ يوليه ٧٤.

٢٣ ـ على أحمد باكثير ـ محاضرات فى فن المسرحية ـ المطبعة الكمالية ـ ١٩٥٨.

٢٤ ـ ألفريد فرج ـ دليل المتفرج الـكى للمسرح ـ كتب الهلال ـ دار الهلال ـ العدد ١٧٩ ـ فبراير ٦٠.

٢٥ ـ فؤاد حسنين على ـ قصصنا الشعبى ـ دار الفكر العربى ـ مطبعة التأليف والنشر ـ ١٩٤٧.



٢٦ ـ فؤاد دواره ـ عشرة أدباء يتحدثون ـ كتاب الهلال ـ دار الهلال ـ العدد ١٧٢ ـ يوليه ٦٥.

٢٧ ـ محمد صقر خفاجة ـ دراسات فى المسرحية اليونانية ـ القاهرة ـ الأنجلو ـ ١٩٧٩

٢٨ ـ محمد عبد المعطى شعراوى ـ أساطير إغريقية ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٢.

٢٩ ـ محمد على هديه ـ الصورة فى شعر الديوانيين ـ المطبعة الفنية ـ ١٩٨٤.

٣٠ ـ محمد مندور ـ قضايا جديدة فى أدبنا الحديث ـ بيروت ـ دار الآداب ـ ١٩٥٨.

٣١ ـ محمد مندور ـ مسرح الحكيم ـ دار نهضة مصر ـ القاهرة ـ الفجالة ١٩٦٠.

٣٢ ـ المسرح ـ فنون الأدب العربى ـ المكتبة الثقافية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٣٣ ـ محمد عطا ـ رأى فى أدبنا المعاصر ـ مكتبة نهضة مصر ـ العدد ١١ ـ ١٩٥٨.

٣٤ـ مصرى عبد الحميد حنورة ـ الخلق الفنى ـ كتابك ـ العدد ٣٣.

٣٥ ـ نبيل راغب ـ الدراما الواقعية عند نعمان عاشور ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٢.

٣٦ ـ نبيل فرج ـ الحكيم ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ العدد ٤٢٦ ـ ١٩٨٧.

٣٧ ـ نعمان عاشور ـ عشاق مصر ـ كتاب اليوم ـ دار أخبار اليوم ـ ١٩٨٣ .

الكتب المترجمة

٣٨- الأرديس نيكول - المسرحية العالمية -ترجمة: عثمان نويه - القاهرة - الأنجلو - ب .ت .

٣٩- توماس بلفنيش -علم الأساطير - ترجمة: رشدى السيسى - القاهرة - النهضة العربية - ٦٦.

٤٠ - فرجسون - فكرة المسرح - المرشد إلى فن المسرح - ترجمة: جلال العشرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب -١٩٦٤.

٤١ - لويس فارجاس - المرشد إلى فن المسرح - ترجمة: أحمد سلامه محمد -الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦ .

٤٢- وليام هازلت - مهمة الناقد - كتب ثقافية - مختارات الإذاعة والتليفزيون - الدار القومية للطباعة .

الدوريات

٤٣ ـ إبراهيم حمادة ـ الأسطورة فى المسرح المصرى الدراما الغربية الحديثة ـ المسرح العدد١ ـ السنة الأولى ـ أبريل ٨٢ ـمؤسسه الأهرام .

٤٤- أحمد سويلم ـ الأساطير فى الشعر المعاصر ـ الفيصل العدد ٨٩ ـالسنة الثامنة ـ أغسطس ٨٤.

٤٥ ـ أحمد عطية ـنعمان عاشور يتحدث عن تجاربه المسرحية ـالمسرح العدد ٢١ ـ السنة الثانية ـ يناير ٨٤ ـ مؤسسه الأهرام .

٤٦ـ أحمد متولى مسلم ـ الصدق والجمال فى شعر عزيز أباظة ـ الهلال يوليه ١٩٨٠.

٤٧ـ إستيفان زفايج ـ الدراما فى ألف ليلة وليلة ـ أدب ونقد ـ العدد ١٦ ـ أكتوبر ١٩٨٥ـ يصدرها حزب التجمع الوطنى .

٤٨ ـ أمين العيوطى ـ الأسطورة فى المسرح ـ المسرح العدد ١٥ ـ مارس ١٩٦٥.

٤٩ ـ إيفيت نجيب ـ الأسطورة والخرافة ـ القاهرة ـ العدد ٩١ ـ ١٥ يناير ٨٩ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٥٠ ـ جمال عبد المقصود ـرؤيا فى مسرح نعمان عاشور ـالمسرح العدد ١٧ ـالسنة الثانية ـمارس .

ـ شاد رشدى ـ ذكريات عن المسرح ـ المسرح ـ العدد ٢١ ـ سبتمبر ١٩٦٥.
٥٢ـ زينب الكردى ـ وجها لوجه مع نعمان عاشور ـ العربى ـ العدد ٣٤٤ ـ يوليو ١٩٨٧.
٥٣ـ سامى خشبة ـ عائلة الدوغرى بين الدراما المسرحية والتليفزيونية ـ المسرح ـ العدد ٤ ـ سبتمبر .
٥٤ ـ سامية أسعد ـ الأسطورة فى الأدب الفرنسى المعاصر ـ عالم الفكر ـ المجلد ١٦ ـ العدد ٣ ـ أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ـ ١٩٨٥ ـ وزارة الأعلام ـ الكويت .
٥٥ ـ سعد عبد العزيز ـ مشكلة الشكل فى مسرح الحكيم ـ المسرح العدد ٩ ـ السنة الأولى ـ سبتمبر .
٥٦ ـ شاكر عبد الحميد ـ الملامح الأسطورية ـ القاهرة ـ العدد ٨٣ ـ ١٥ مايو ٨٨ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٥٧ ـ طاهر الطناحى ـ عزيز أباظة ـ الهلال ـ ديسمبر ٥١ ـ دار الهلال .
٥٨ ـ عاطف فرج ـ لقاء مع رشاد رشدى ـ الهلال ـ أغسطس ١٩٨٠ ـدار الهلال .
٥٩ ـ عبد الحميد زايد ـ الرمز والأسطورة الفرعونية ـ عالم الفكر ـ المجلد ١٦ ـ العدد ٣ ـ أكتوير ـ نوفمبر ـ ديسمبر ٨٥.
٦٠ـ عبد الفتاح البارودى ـ الموسيقى فى مسرح رشاد رشدى ـ المسرح العدد ٢٦ فبراير ٦٦.
٦١ـ محمد أحمد العزب ـ وظيفة الرمز والأسطورة ـ الفيصل العدد ٨٣ ـ السنة السابعة ـ فبراير ٨٤.
٦٢ ـ محمد مجدى الجزيرى ـ العقلانية وعالم الأسطورة ـ القاهرة ـ العدد ٩٣ ـ مارس ٨٩.

٦ محمد عبد المنعم خفاجى ـ الحكيم رائد الأدب المسرحى ـ الهلال ـ نوفمبر ٨٠.

٦٤ ـ الشعراء واستلهام التراث ـ الهلال ـ يوليه ٨١ .

٦٥ ـ عزيز أباظة ـ الهلال ـ يوليه ٨٠.

٦٦ـ محمد مصطفى بدوى ـ الحكيم والمسرح العربى ـ عالم الفكر ـ المجلد ١٩ ـ العدد ١ ـ أبريل ـ مايو ـ يونيو ٨٨.

٦٧ ـ محمود تيمور ـ الحكيم صديقى ـ الهلال يوليو ٥١ ـ دار الهلال .

٦٨ ـ لطفى عبد الوهاب ـ الأسطورة والحضارة والمسرح ـ علم الفكر ـ المجلد ١٦ ـ العدد ٣ ـ أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ٨٥.

٦٩ ـ يحيى حقى ـ النقد الأدبى ـ الرسالة العدد ٢٠ ـ نوفمبر ٥٥.

النصوص المسرحية

٧٠-توفيق الحكيم ـ السلطان الحائر ـ القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ب.ت .

٧١ـ شهرزاد ـ القاهرة ـ الآداب ـ ٤٤.

٧٢ - مقدمة مصير صرصار ـ الآداب ـ المطبعة النموذجية ـ ب.ت.

٧٣ - مقدمة مسرحية الورطة ـ الآداب ـ ب.ت .

٧٤ - رشاد رشدى ـ مقدمة مسرحية خيال الظل ـ العدد ٤ ـ يونيه ٦٥.

٧٥ - شهرزاد ـ كتاب مجلة الإذاعة والتليفزيون ـ يوليه ٧٦.

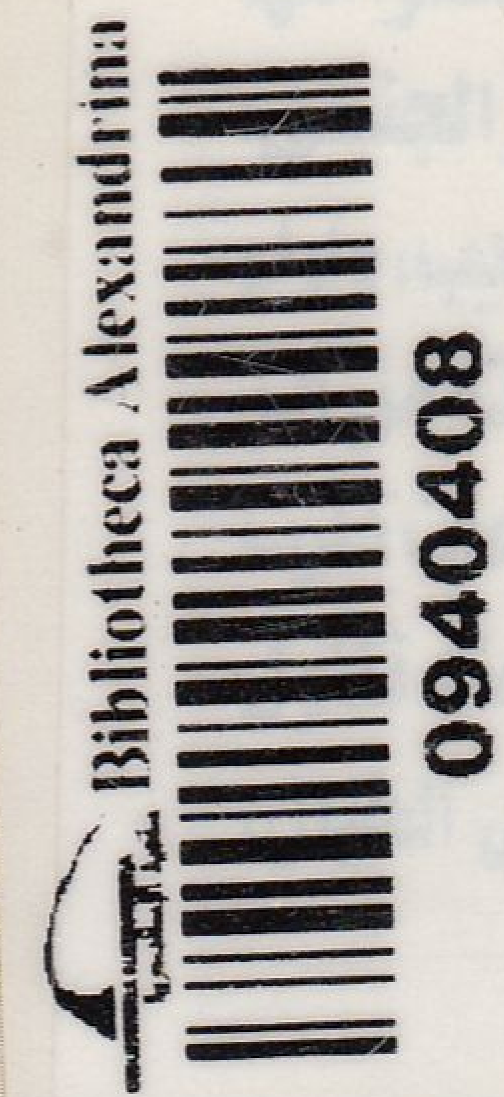
٧٦- نعمان عاشور ـ لعبة الزمن ـ المسرح العدد ١٧ ـ مارس ٨٣.

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب .
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www. egyptianbook org.eg
E - mail : info@egyptian.org.eg



ارتبطت الأسطورة بالإنسان البدائى والمعتقدات الدينية، وكان للدارسين والباحثين الآراء حولها، فالبعض فسرها على أساس من علم النفس، والبعض الآخر راح يبحث فى الجذور التاريخية، وهناك من أدخل الرمز والعقل والفلسفة فى بعض نواحيها، فقد كان للعلماء نظرة أرجعها البعض للعقل، والبعض فسرها على أساس رمزى وفلسفى، ولأنها مادة قصصية خصبة، وتمتاز بالتدفق والجريان، ولها تأثيرها فى النفوس والعقول والقلوب غصت فى تفسيراتها المختلفة، وحاولت أن أمسك بأصل أسطورة شهرزاد التى كانت منبعًا لكثير من الكتّاب العمالقة. توفيق الحكيم فى مسرحية شهرزاد ، وعزيز أباظة فى شهريار، وعلى أحمد باكثير في سر شهرزاد، وشهرزاد لرشاد رشدى، ونعمان عاشور فى لعبة الزمن، الذين استلهموها ليت... هياكل أو أوعية لصب أفكارهم الخاصة، فعشت مع العقل والجسد، والعج... والماضى والحاضر، وقد حرصت على إلقاء الضوء على جزء من حياة كل ... النقّاد والباحثين عنه، لإظهار أثر هذا الأديب فى الساحة الأدبية، وما أح... على محبى أدبه، ثم قدمت رأى الأديب ردًا على ما أثاره النقّاد من موض... حولها المسرحيات التى تم عرضها، وتعرضت لبعض الموضوعات التى أثيرت ... المسرحيات بالتحليل مثل المسرح الذهنى، ومشكلة اللغة، لقد أبحرت ... وعشت مع السحر والخيال.





تصميم الغلاف: الحبيبة حسين


ISBN# 9789774210716
6 221149 018648

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٥ جنيهات